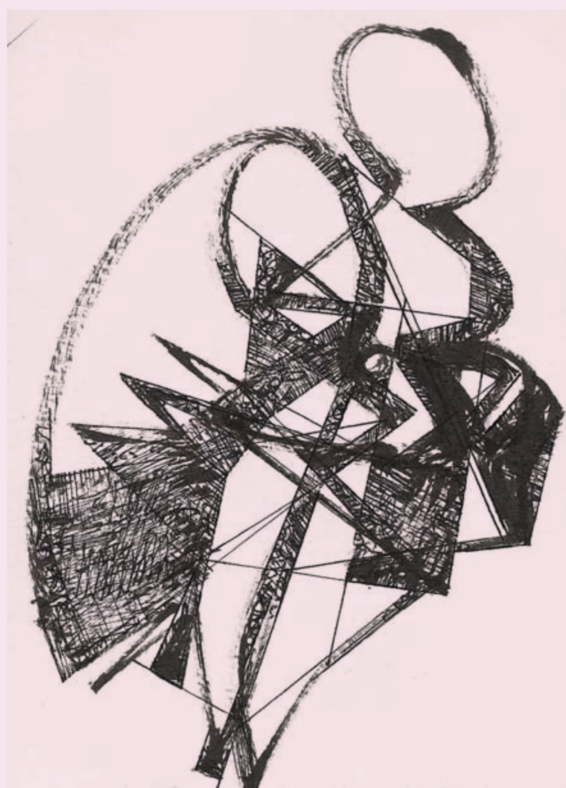
DIBUJAR, PROYECTAR (LXIX)

VACÍO, VACIAR (4)

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-109

DIBUJAR, PROYECTAR (LXIX)

VACÍO, VACIAR (4)

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-109

C U A D E R N O S
D E L I N S T I T U T O
J U A N D E H E R R E R A

NUMERACIÓN

2 Área
51 Autor
09 Ordinal de cuaderno (del autor)

TEMAS

1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN
0 VARIOS

Dibujar, proyectar (LXIX).
Vacío, vaciar (4)

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Gestión y portada: Almudena Gil Sancho.
CUADERNO 433.01 / 5-34-109
ISBN-13: 978-84-9728-507-0
Depósito Legal: M-20331-2014

DIBUJAR, PROYECTAR LXIX
Vacío, vaciar (4)

ÍNDICE

1. Silencio (1) (21/10/12)

Susan Sontag. “La estética del silencio” en “Estilos Radicales”. (Suma de letras).

*

Cada época produce un proyecto de “espiritualidad” entendiendo por espiritualidad términos, normas de conducta encaminadas a describir (liberar) las contradicciones de la condición humana, la trascendencia.

Espiritualidad es un régimen de tratamiento del horror existencial.

Las actividades artísticas con acometidas como ejecución de obras-paradigmas en el contexto de esas contradicciones.
El arte es una forma de ficción (engaño) que modifica los mapas arcaicos de la conciencia.
En la época moderna nace el arte (ver Rancière) como actividad altamente problemática que alcanza a cuestionar su propio derecho a existir.
El arte genera el mito de la “naturaleza absoluta de la actividad del artista”.
1. En una primera versión el mito abordada el arte como expresión de la conciencia humana.
2. La versión más reciente niega que el arte sea expresión. Hoy se ve como el antídoto de la conciencia.
3. En el mito más reciente el arte recoge las grandes paradojas del ser que describen los grandes místicos.
Así como la actividad del místico debe de concluir en una vía negativa (teología de la ausencia de Dios) más allá de la palabra, el arte debe de orientarse hacia el anti-arte, hacía la iluminación del sujeto, a la sustitución de la intención por el azar y hacia la búsqueda del silencio.

En la obra de arte individual ingresa un nuevo elemento que se convierte en parte integrante de ella: la exhortación (tácita y explícita) a abolirla y, en última instancia, a abolir el arte mismo.

La actitud realmente seria es aquella que interpreta el arte como un “medio” para lograr algo que quizá sólo se puede alcanzar cuando se abandona el arte. Según el juicio más impaciente el arte es un camino falso o (para decirlo con la palabra que empleó el dadaísta Jacques Vaché) una estupidez. Aunque ya no es una confesión, el arte sí es más que nunca una redención, un ejercicio de ascetismo. El artista se purifica por su intermedio: de sí mismo y, a la larga, de su arte. El artista (si no el arte mismo) continúa comprometido en un progreso hacia “lo bueno”. Pero en tanto que antiguamente lo bueno era, para el artista, el dominio y la plena realización de su arte, ahora el bien supremo consiste, para él, en remontarse hasta el punto en que aquellos objetivos de perfección se le antojan insignificantes, tanto desde el punto de vista emocional como desde el ético, y en que se siente más satisfecho cuando está callado que cuando encuentra voz en el arte.

El artista ahora, anhela el silencio (Valery, Rilke).
El artistas experimenta la tentación de cortar el diálogo que mantiene con el (lo) publico.

Arte y artista vistos como experiencia / en la experimentación personal que busca lo ajeno, lo extraño son el desacuerdo de sí en la aparición aleatoria de trazos inefables procedentes de la dinamicidad agitada del cuerpo.

El silencio es el apogeo de la resistencia a comunicar.
El silencio es el supremo gesto ultraterreno del artista que emancipa de la sujeción servil al mundo.
Ser víctima del anhelo de silencio implica ser superior a los demás (o indiferente…)
Pero rara vez la opción por el silencio llega a dejar literalmente callado.
Lo más común es seguir hablando de modo que el público no pueda oír.
El arte es un paso hacia el silencio (la inteligibilidad, la invisibilidad…)
(búsqueda de lo sustractivo-Badiou) como una agresión al público (que consagra el arte en su régimen de la existencia política).
La trasgresión del artista, con el tiempo, se hace “legítima”.
La historia del arte es la historia de las transgresiones afortunadas.

Arte como camino individual hacia una cierta “experiencia interior” (Bataille).
Ausencia y disolución…

El arte desea eliminar al público como tentativa para eliminar el “arte”.
El poder del arte estriba en su poder para negar deslizándose hacia el silencio.

Suprema deriva de la diagramación… configuración enexpugnable respecto a las palabras que parece convocar como figura del pensar.
Diagrama que presenta la posibilidad de un pensamiento impensable, indecible…

Beckett sueña con un arte desprovisto de rencor por si indigencia insuperable, y demasiado orgulloso para prestarse a la farsa del toma y daca…

Arte como exploración de lo radicalmente extraño… de los límites de lo sorprendente… en su tangencia con lo ininteligible.

Placer, temática del hacer.
Placer erótico de la ajenidad radical (no hay relación sexual).
Mientras se entienda y valore el arte como una actividad absoluta será un arte aislado, para élites.

El arte para masas es el arte compartido, grupal, coral, impersonal, basado en el hacer disolvente… ajeno a la apariencia del resultado…
Arte del hacer… arte del deseo, pasión de inventar una danza de la muerte colectiva, carnavelesca, plural, "exquisita".

El arte "espiritual" supone, se abre camino entre mirones pasivos, amoldados a su exclusión social de un espacio reservado para "rarezas minoritarias".
El silencio es decisión: de suicidio del artista (Kleist, Lautreamont…); de autocastigo (invento de una infancia imposible) en la locura (Holderlin, Artaud); de transgresión enfrentando una pena.

Pero el silencio no existe de forma literal.
Toda obra de arte es un enigma frontal, desafiante al receptor… que buscará en el silencio o una semejanza o un estímulo.

El silencio como propiedad de una obra sólo puede existir en sentido figural.

Decir que no dice nada, discurso vacío.

Cage: "no existe lo que llamamos silencio".

Nunca no hay luz (Turrel).
Nunca no hay resonancia…
Ver: "A la escucha" de J.L. Nancy.
Todo resuena, todo canta el canto inaudible de las sirenas que son el latido de lo vivo.

Tampoco existe el espacio vacío.
Mientras el ojo humano mira siempre habrá algo que ver.
Cuando miramos algo que está vacío no por ello dejamos de mirar.
Para percibir el vacío hay que captar otra zonas del mundo como colmadas (Alicia: a través del espejo)

El vacío se experimenta como amplitud en la que el cuerpo se puede agitar sin riesgo de tropezar con obstáculos pero que no se ve…
Sólo se ve (se conceptualiza) cuando se "materializa" la ausencia de obstáculos…
El vacío es un medio en el que podemos agitarnos, medio en que, sumergidos, nos movemos, nos desplazamos. Clave de la experiencia del adentro.

El silencio y el vacío son formas del lenguaje (componentes de la figuralidad y la narratividad).
El silencio y sus afines (vacío, reducción, grado cero) son nociones extremas de una retórica espiritual y cultural (posicional y procesativa).
Hoy: Al descubrir que no tenemos nada que decir, buscamos la forma de decir precisamente eso.
Expresión de que no hay nada que expresar.
Apollinaire: "He hecho gestos blancos en mis soledades".
Margen lleno (de Breton) que deja libre el área central blanca.
Becket… por una postura estéril, incapaz de cualquier imagen.
Silencio, vacío y reducción señalan nuevas formas de mirar, escuchar, apreciar.

2. Silencio (2) (22/10/12)

Susan Sontag. “La estética del silencio” en “Estilos Radicales”. (Suma de letras).

*

El arte es una técnica para enfocar la atención.

Wilde señaló que la gente no había visto la niebla hasta que determinados poetas y pintores del siglo XIX le enseñaron a verla; y seguramente, nadie tuvo una visión tan completa de la variedad y sutileza del rostro humano antes de la época del cine). Antaño la misión del artista parecía consistir sencillamente en mostrar nuevas áreas y nuevos objetos dignos de atención. Aún se acepta esta misión, que sin embargo se ha vuelto problemática. Se ha puesto en tela de juicio la facultad misma de la atención, y se la ha sometido a pautas más rigurosas. Como dice Jasper Johns: “Ya es mucho ver algo claramente porque no vemos nada claramente”.Quizá la calidad de la atención que fijemos sobre algo será mejor (estará menos contaminada, menos distraída), cuanto menos nos ofrezcan. Enfrentados con un arte empobrecido, depurados por el silencio, tal vez entonces podamos empezar a trascender la selectividad frustrante de la atención, con sus deformaciones inevitables de la experiencia. En condiciones ideales, deberíamos poder prestar atención a todo. Tendemos cada vez más a lo menos.

*

El lenguaje parece ser un medio privilegiado para describir (descubrir) la naturaleza medial de la producción artística y de la obra de arte.
El lenguaje es abstracto, paralelo, y también está “degradado” por su uso histórico.
Al artista le resulta casi imposible escribir una palabra (o producir una imagen o ejecutar un ademán) que no le traiga el recuerdo de algo ya logrado. Como dice Nietzsche:”Nuestro privilegio: vivimos en una época de comparaciones, podemos verificar como jamás se había verificado antes”. Por tanto, “disfrutamos de otra manera, sufrimos de otra manera: nuestra actividad instintiva consiste en comparar una cantidad inaudita de cosas”.

Para todo artista consciente, la creación de una obra implica lidiar con dos ámbitos potencialmente antagónicos del significado y sus relaciones. Uno es el de su propio significado (o falta de él); el otro consiste en el conjunto de significados de segundo orden que expanden su lenguaje y al mismo tiempo lo entorpecen, lo comprometen y lo adulteran. El artista termina por elegir entre dos opciones intrínsecamente limitativas, obligado a asumir una posición que es servil o insolente. Halaga o apacigua a su público, dándole lo que ésta ya conoce, o lo agrede, dándole lo que éste no desea. Así es como el arte moderno transmite íntegramente la alienación que produce la conciencia histórica.

El artista, hoy, se exalta con el ensueño de un arte totalmente ahistórico, por tanto, no alienado.
El arte silencioso se acerca a lo ahistórico.

El arte silencioso engendra la necesidad de fijar la vista. El arte silencioso permite –por lo menos en principio- no liberarse de la atención, porque, en principio, no la ha reclamado. El acto de fijar la vista es quizás el punto más alejado de la historia, el más próximo a la eternidad, al que pude llegar el arte contemporáneo.

El espectador debería abordar el arte como aborda un paisaje. Éste no le exige al espectador “comprensión”, ni adjudicaciones de trascendencia, ni ansiedades y simpatías: lo que reclama, más bien, es su ausencia, y le pide que no agregue nada a él, al paisaje. En términos estrictos, la contemplación hace que el espectador se olvide de sí mismo: el objeto digno de contemplación es aquel que, en la práctica, aniquila al sujeto perceptor. Gran parte del arte contemporáneo aspira a alcanzar –mediante las diversas tácticas de la blandura, reducción, despersonalización y falta de lógica- esa plenitud ideal a la que el público no puede añadir nada, análoga a la relación estética con la naturaleza.

Cage: “Nadie puede concebir una idea después de haber empezado a escuchar de veras”. La plenitud –el experimentar que todo el espacio está completo, de modo que no pueden entrar en él las ideas- significa la impenetrabilidad. Un individuo que se encierra en el silencio se vuelve opaco para los demás: el silencio despliega una gama de posibilidades para interpretarlo, para adjudicarle palabras.

En el argumento del poema de Kyats, la eternidad es el único estímulo interesante para el pensamiento y también la única oportunidad para llegar al fin de la actividad mental, que se traduce en interminables preguntas sin respuesta (“Tú, forma silenciosa, nos distraes de nuestro pensamiento / tal como lo hace la eternidad”), con la intención de desembocar en una última equiparación de ideas: (“La belleza es verdad, la verdad belleza”) que está, al mismo tiempo, absolutamente vacía y completamente colmada.

La defensa del silencio expresa un proyecto místico de liberación total. Lo que se postula es nada menos que la

liberación del artista respecto de sí mismo, del arte respecto de la obra de arte específica, del arte respecto de la historia, del espíritu respecto de la materia, de la mente respecto de sus limitaciones perceptivas e intelectuales.

El silencio es una estrategia para la trasvaloración del arte, y el arte es el heraldo de una prevista trasvaloración radical de los valores humanos. Pero si el éxito corona esta estrategia, finalmente habrá que abandonarla o, al menos, introducirle importantes modificaciones. El silencio es una profecía, y se puede interpretar que los actos del artista intentan materializarla y, al mismo tiempo, revertirla.

Profeta es el que se enfrenta a los poderes mundanos, el que desvela los abusos "comunales". La profecía es una acusación.

*

La palabra puede esclarecer, destacar, confundir, exaltar, infectar, hostilizar, satisfacer, lamentar, aturdir, animar. Aunque el lenguaje se utiliza normalmente para inspirar la acción, algunos asertos verbales, ya sean escritos u orales, son por sí mismos la ejecución de una acción (como cuando se promete, se jura o se deja en testamento).

El silencio se emplea a menudo como técnica mágica o mimética en las relaciones sociales represivas. Por ejemplo en las reglas de los jesuitas sobre la forma de hablar con los superiores y en los castigos a los niños. (Esto no debe confundir con las prácticas de determinadas disciplinas monásticas, como las de la orden trapense, en cuyo caso el silencio es un acto ascético y al mismo tiempo curve como testimonio de plenitud.

Recordar la "supresión del diálogo interior" que señala D. Juan Matus como umbral de conexión con el nagual (ver Castañeda… "Las enseñanzas de Don Juan).

Silencio es también (Jaspers) poseer las palabras definitivas…
La palabra pone punto final al pensamiento.
EL silencio mantiene las cosas abiertas.
Cuando un individuo habla menos empieza a percibir su propia presencia física en un ámbito determinado.
El silencio socava el lenguaje disociado del cuerpo.
A medida qie disminuye el prestigio del lenguaje, aumenta el del silencio.

Los dilemas y estrategias del arte se descubren en el ala radical de la tradición mística (Dionisio Areopagita, Cloud of Knowing) Boehme, Echkhart, el Sen, Taoismo, lo Sufí) – Lengua animal, lengua del Paraíso.
El arte inventa modelos de lenguaje sensual (no verbal).

Nos faltan palabras y tenemos palabras en exceso.

Según este modelo, la actividad del artista consiste en crear o implantar el silencia; la obra de arte eficaz deja una estela de silencio. El silencio administrado por el artista forma parte de un programa de terapia sensorial y cultural, copiado a menudo del modelo de la terapia de choque más que del de la persuasión. El artista puede participar en esta tarea aunque el medio que emplee sea la palabra: el lenguaje se puede utilizar para controlar el lenguaje, para expresar la mudez. Mallarmé pensaba que la misión de la poesía consistía en desbloquear con palabras nuestra realidad atestada de palabras, mediante la creación de silencios en torno de las cosas. El arte debe organizar un ataque en gran escala contra el lenguaje mismo, mediante el lenguaje y sus sustitutos, en nombre del silencio paradigmático.

*

Rilke: Un requisito previo para "vaciarnos" consiste en poder percibir de qué estamos "colmados", cuáles son las palabras y los gestos mecánicos que nos rellenan, como si fuéramos muñecos. Sólo entonces, cuando nos enfrentamos con el muñeco desde el polo opuesto, aparece el "ángel", una figura que encarna una posibilidad igualmente inhumana pero "superior", la de una aprehensión totalmente directa, tras-lingüística. El ser humano, que no es muñeco ni ángel, permanece situado dentro del reino del lenguaje. Pero para que podamos experimentar la naturaleza, y después las texturas de la vida común, desde una condición distinta de la mutilada que caracteriza al simple espectador, el lenguaje debe recuperar su castidad. Tal como Rilke explica en la novena de dichas elegías, la redención del lenguaje (o sea, la redención del mundo mediante su incorporación a la conciencia) es una tarea larga e infinitamente ardua. Los seres humanos están tan "caídos" que deben empezar por el acto lingüístico más simple: la denominación de las cosas. Quizá sólo se pueda salvar de la corrupción general del discurso esta función mínima. Es muy posible que el lenguaje deba mantenerse dentro de un estado permanente de reducción.

Rilke y Ponge suponen que existen prioridades: objetos ricos por oposición a otros vacíos, acontecimientos con un cierto atractivo. (Éste es el estímulo para el intento de arrancar la corteza del lenguaje, dejando que las "cosas" hablen por sí mismas.) Más aún, suponen que si hay estados de falsa conciencia (obstruida por el

lenguaje), también hay auténticos estados de conciencia…que el arte tiene la misión de promover.

Lo que se propone ahora es un discurso desprovisto de énfasis en este sentido tradicional. (Una vez más, el principio de la vista fija por oposición al de la mirada.) También se podría describir este arte diciendo que genera una gran "distancia" (entre el espectador y el objeto de arte, entre el espectador y sus emociones). Pero desde el punto de vista psicológico, la distancia se asocia a menudo con una sensibilidad exacerbada, en la cual la frialdad o impersonalidad con que abordamos algo mide el interés insaciable que el objeto nos inspira.

Novalis (1799). "El error ridículo y pasmoso que comete la gente consiste en creer que utiliza las palabras en relación con las cosas. Ignora la naturaleza del lenguaje, que consiste en ser su propia y única preocupación, lo cual lo convierte en un misterio muy fértil y espléndido. Cuando alguien habla por hablar, dice lo más original y veraz que puede decir".

De esta valoración apasionada y ambivalente emana el impulso a favor de un discurso que parece ser simultáneamente irreprimible (y, en principio, interminable) y extrañamente incoherente, dolorosamente reducido. En las ficciones de Stein, Burroughs y Bechett se vislumbra la idea subliminal de que quizás sería posible apabullar al lenguaje a fuerza de mucho hablar, o hablar hasta reducirse uno mismo al silencio. Esta no es una estrategia muy prometedora, cuando se examinan los resultados que sería razonable esperar de ella. Pero quizá no sea tan extraña, cuando observamos con cuánta frecuencia la estética del silencio aparece yuxtapuesta a una aversión por el vacío apenas controlada. La conciliación de estos dos impulsos antagónicos puede producir la necesidad de rellenar todos los espacios con objetos de escaso peso emocional o con extensas superficies de color apenas modulado o de objetos uniformemente detallados; o de desgranar un discurso con la menor cantidad posible de inflexiones, variaciones emotivas y altibajos del énfasis.

Desde esta perspectiva, el "silencio" de los objetos, las imágenes y las palabras es un requisito previo para su proliferación. Si los diversos elementos de la obra de arte estuvieran dotados de una carga individual más potente, cada uno de ellos reivindicaría un mayor espacio psíquico y entonces quizás habría que reducir su número total.

Hablar por hablar es la fórmula de la emancipación (Novalis).
Hablar por hablar nos impulsa a desechar el significado e isntituirlo por el uso (Wittgenstein).
El significado es el uso (Kafka y Beckett).
Se enfoca el arte como búsqueda de medios para expresar (¿expresar?) lo inefable, lo inexpresable.
Valery diferenciaba (dudosamente) entre prosa y poesía.

Y dado que la poesía es un arte, sus objetivos deberían ser muy distintos: expresar una experiencia esencialmente inefable; utilizar el lenguaje para expresar la mudez. Los poetas, a diferencia de los prosistas, está empeñados en subvertir su propio instrumento y buscan la forma de trascenderlo.

Lo inefable, aunque es sin duda alguna una categoría perenne de la conciencia, no siempre se ha cobijado en las artes. Su refugio tradicional estaba en el discurso religioso y, accesoriamente (como relata Platón en su Séptima Epístola), en la filosofía. El hecho de que a los artistas contemporáneos les preocupe el silencio –y, por tango, en una vertiente, lo inefable- se debe entender en su contexto histórico, como una consecuencia del mito predominante, y también contemporáneo, de la naturaleza "absoluta" del arte. El valor adjudicado al silencio no nace en virtud de la naturaleza del arte, sino que proviene de la adscripción contemporánea de determinadas cualidades "absolutas" al objeto de arte y a la actividad del artista.

El arte contemporáneo, por mucho que se haya definido a sí mismo mediante la proclividad a la negación, se puede analizar todavía como una serie de afirmaciones de tipo formal. Por ejemplo, cada obra de arte nos suministra una forma o paradigma o modelo para saber algo; una epistemología.

*

Los artistas contemporáneos postulan el silencio en dos estilos: estentóreo y suave. El estilo estentóreo es un derivado de la antítesis inestable entre lo "colmado" y lo "vacío".

Lo vacío es el ámbito de la experiencia del hacer haciendo. Lo vacío es la envoltura del hacer, sentido desde su nuclearidad corpórea.

Todos los proyectos auténticamente definitivos de la conciencia terminan por convertirse en proyectos encaminados a desenmarañar el pensamiento mismo. El arte concebido como proyecto espiritual no es una excepción. En su condición de réplica abstraída y fragmentada del nihilismo positivo que postulaban los mitos religiosos radicales, el arte serio de nuestro tiempo ha gravitado sistemáticamente hacia las inflexiones más desgarradoras de la conciencia.

3. Arte contemporáneo (22/10/12)

Alain Badiou. “Quince tesis sobre el arte contemporáneo” (www.lacan.com).

*

Cuestión fundamental del arte contemporáneo: cómo no ser formalista ni Romántico.
Modernidad es deseo infinito de formas (figuras y procedimientos) nuevas.
Modernidad es, también, obsesión por el cuerpo, la finitud, el sexo, la crueldad y la muerte.

*

1ª Tesis. El arte no es la descendencia de lo infinito a la abyección del cuerpo y el sexo.
Es la producción de señas infinitas a través de los medios finitos de un sustrato material (?).
Producción de un nuevo contenido infinito, de una nueva luz.
La contradicción está entre la infinitud del deseo por nuevas formas y la finitud del cuerpo.
Tenemos que buscar una creación artística que no esté obsesionada ni por la novedad formal, ni por la crueldad, ni por la muerte, el cuerpo y la sexualidad.
Creación sustraída de la novedad formal (la novedad formal es la obsesión del capitalismo) y sustraída también de la finitud, del sufrimiento (reverso de la ideología de la felicidad).

2ª Tesis. El arte es la producción impersonal de una verdad dirigida a todo el mundo.
¿Hay universalidad de la creación artística?
Hay universalidad abstracta del dinero y del poder.
La función de la creación artística es oponerse a la universalidad desde la singularidad particular, comunidad en contra de la globalización.
Buscamos la universalidad concreta de la verdad y la creación.
Arte como búsqueda de una nueva clase de universalidad -> la verdad.

3ª Tesis. Verdad artística.
Verdad acerca de lo sensible.
Una verdad artística no es ni una copia del mundo ni una expresión.
Verdad artística es el suceso (el acontecer) de la idea en lo sensible.
La verdad artística es una proposición sobre lo sensible en el mundo.
La creación artística enfocada como parte de la emancipación humana (no como ornamento).
El arte es una posibilidad real para crear algo nuevo contra esa universalidad abstracta llamada globalización.

Una nueva relación sensible con el mundo es una postura tangente (extrañada) frente al régimen político que hace visible y pausible cierta forma consumible de novedad.

4ª Tesis. Contra el sueño de la totalización, de la fusión de todas las artes (Wagner fue un precursor) en una multimedia globalizadora.

5ª Tesis. (y 8ª Tesis).
Lo absolutamente nuevo es un sueño (sueño de lo inimaginable).
No hay novedad formal sino paso de imágenes impuras a imágenes (figuras, formación) purificadas (La tarea salvadora del profeta).
No hay creación pura de formas.
Hay complejización de formas en secuencia (Radicalización formante) (ej. Malevich; “Blanco sobre blanco”).

Es la búsqueda del grado cero.

Secuencias de purificación más que rupturas.

*

6ª y 7ª Tesis. ¿Cuál es el sujeto del arte?
El sujeto del arte ni es el artista.
Si fuera él sujeto, el arte sería expresión.
El artista es una necesidad para el arte pero no una necesidad subjetiva.
El artista es la parte sacrificial del arte.
El artista es lo que desaparece en el arte
(Ver Foucault y Agamben)
La ética del arte es aceptar la desaparición del artista. Que el artista aparezca no es bueno para el arte.
Si el arte no proviene del mercado porque va contra su universalidad, el artista debe de desaparecer.

Desaparecer disuelto en lo impersonal de la producción, en lo colectivo indeterminable.

*

9ª Tesis. EL arte no ha de ser imperial (la ley de la operación es hoy la ley imperial).

*

10ª y 11ª Tesis. Arte imperial es el nombre de lo que es visible actualmente.
Arte imperial es el formalismo romántico (hoy es semejante al final del imperio romano).
Arte imperial: algo romántico, expresivo, violento y extremadamente “formalista” políticamente directo.
Este arte se da en los grandes mercados.
Un imperio tiene dos principios: 1º Todo es posible porque tenemos una gran potencia, y todo lo demás es imposible.
Cuando todo es posible e imposible estamos en el formalismo.
Posibilidad de lo imposible e imposibilidad de lo posible.
Escapar a esto es declarar que algo es posible, es entender el arte como tentativa de creación de una nueva posibilidad.
Posibilidad de decir que algo es posible.
El arte hoy tiene por tarea la creación de una nueva posibilidad.
La determinación política de la creación artística consiste, hoy, en averiguar si es posible o imposible crear una nueva posibilidad.

Rastrear y tantear las grietas, los inadvertidos del formar.

*

12ª Tesis. Determinaciones.
Contraponer la creación artística con: a) una manifestación; b)una emboscada en la noche; c) una figura de luz (una estrella).
- La manifestación habla de extrañeza de algo que se resiste… pero que tiene consistencia y resiste.
- La emboscada es algo sorprendente, paralizante, una nueva posibilidad.
- La figura de luz es maravillosa. Una nueva luz.
El arte hoy ha der ser estrella, emboscada y manifestación.

Arte buscador de lo extrañante, de lo inesperado, de lo distanciante… aproximante.

*

Última tesis.
La creación artística se vincula a la libertad.
Arte como creación de una nueva forma de libertad.
Libertad como conexión: conexión entre el marco lógico, la sospresa de un nuevo conocimiento y la maravilla de la estrella.
No hay libertad sin un marco lógico, algo así como un nuevo comienzo; una sorpresa, algo así como una ruptura; y una figura de luz, algo así como una nueva luz, un nuevo mundo.
Lucha entre libertad y opresión.
El cuerpo en el arte es algo difícil, porque el cuerpo no tiene representación porque el es una representación (como una estrella).

4. Diagrama (29/10/12)

E. Vila Matas. “El viajero más lento” (Seix Barral).

ENAMORARSE

En un relato de juventud, Los novios en tarjetas postales, un joven interpola su imagen en la fotografía de la muchacha que ama. Preludia el amor entre la imagen fantasmal de Faustine y el protagonista de La invención de Morel: «Se amaban en tarjetas postales pero ella no lo sabía... la fotografiaba de la mano de nadie y después la unía mediante secretas superposiciones a un joven declarado al vacío.» También en este tipo de relación existen los celos y, además, con más profundidad que en ninguna otra. Se llega más lejos en la captación y, sobre todo, en la interpretación de los signos amorosos. Recuerdan a un monje italiano de comienzos del Trescientos, Opicinus, que creía que los mapas estaban para enamorarse de ellos y ser celosamente interpretados. No hacía más que dibujar el mapa del Mediterráneo, la forma de las costas a lo largo y a lo ancho superponiéndole a veces el dibujo del mismo mapa orientado de otra manera, y en

estos trazados geográficos dibujaba figuras, humanas y animales, personajes de su vida y alegorías teológicas, acoplamientos sexuales y otras historias inventadas, acompañando todo esto de un abigarrado comentario escrito sobre la historia de sus desventuras así como de vaticinios en torno al destino del mundo.

5. Vacío (29/10/12)

E. Vila Matas. "El viajero más lento" (Seix Barral).

UNAS PREGUNTAS A SALVADOR DALI

Su libro es un texto teórico profundamente riguroso. A la « sombra de la noción freudiana de los contenidos latentes, usted ha elaborado un análisis paranoico-crítico de una extraordinaria seriedad. Ahora bien, ¿es compatible esto con mi idea de que el libro, aun formando una especie de perímetro obligado, deja libre, en el centro del lenguaje, una gran playa de imaginación, quizá sin más llave que su juego?
Gala, que es mi esposa, me dijo, cuando le leí el libro, que si lo que en él decía resultara verdad sería genial, pero que si al final resulta que no es verdad, entonces el libro aún es más genial.

*

COMENTARIO AL LIBRO DE HARRY MATHEWS

Cigarettes, aun formando una especie de perímetro obligado, deja libre, en el centro de su historia (las cenizas de la pasión), una gran playa de imaginación, sin más llave que su juego, y ese juego podría llamarse Elizabeth. En cualquier caso, está dedicado el libro a la memoria de Georges Perec, y se inscribe muy sutilmente en la narrativa oulipiana al rendir homenaje a los vivos y a los muertos del mítico y todavia muy activo Taller de Literatura Potencial: «Llevamos los muertos a nuestro interior y llenamos sus vacíos con nuestra propia sustancia; pasamos a ser ellos.››

*

HUMOR

«Parafraseando a Bergson››, dice Bioy, «pensé que la inteligencia es el arte de encontrar un agujerito por donde salir de la situación que nos tiene atrapados»

6. Notas acerca del vacío (18/11/12)

Amos Ih Tiao Chang. "El Dao de la arquitectura".

Este autor intenta traer a los tópicos occidentales trazos mal asentados de la filosofía Dao (Tao).
Por ejemplo, parece que cuando habla de arquitectura, o se refiere a la edificación, o se refiere a otra imprecisa experiencia, la de lo vacío, la de la envolvencia.
También vinculado a esta ambigua palabra, a veces, habla desde fuera y otras desde las convicciones necesarias para diseñar edificios… Salta del afuera al dentro sin solución de continuidad.
Sin embargo el tema central es el Tao, el fluir de lo vivo hacia lo muerto, la dinamicidad de lo natural y el vacío como sustancia albergante que permite el movimiento, que no obstaculiza, que no se ve… pero que se puede "modular", "recortar", "acotar" con cáscaras edificadas (contenedores, recipientes, habitáculos…).
Parecería natural elaborar un tratado de los "habitáculos amplios" donde con-vivir…
Vacíos para la experiencia del cuerpo, vacío como khorâ indefinida, genérica… ámbito de los cosmos

(“ámbito bosónico”), caldo de lo posible… envolvencia absoluta.
El vacío no es la nada, que sería un vacío vaciado de vacío…
El vacío es la amplitud manejable, amplitud sin obstáculos donde son posibles los objetos y los entes vivaces.
Vacío es lo “interpenetrable” lo atravesable.
Edificación: organización material (de sólidos) que preserva vacíos.
El vacío auditivo es el silencio.
La música es la obstaculización del silencio -> como la habitacularidad.

*

El autor está obsesionado con la puro visibilidad… como si esta fuera el único canal percipiente-proponiente.

*

En la edificación es básica la consideración de la actividad e interacción de los cuerpos.
El cuerpo dinámico define entornos de amplitud mínima para efectuar acciones dialógicas… contra moldes de vacío albergante.

*

El libro parece una confrontación con el “Borisalevich” p.ej. desde, el puro visualismo compositivo.
Lo arquitectónico no tiene tamaño, ni naturalidad, sólo tiene organización inaugural… delimitación articulante, modulante.
Hace un intento de lectura diagramal idílica respecto a trazos gráficos variados.
Habla de formas de mirar lo no representativo: mirando con atención, mirando lo vacío, o lo lleno, o deslizándose por líneas.

*

Cualquier aspecto de la realidad es sólo lo que podemos decir que es.

*

Las formas diagramales son provocaciones proyectivas (como el Rorchard, o el Murray) lugares donde ensayar la capacidad verbal analógica-metafórica… de cada “diagramador”.

*

“La arquitectura es el arte de la propia vida expresado a tamaño natural”. Arte de vivir, vivir con arte… en y entre edificios.

*

El medio ambiente se hace apreciable cuando se está en paz… en paz disolutiva o en paz confrontativa.
La confrontación con el ambiente supone condensar en el acto la experiencia ideologizada del confrontante.

*

Si no, el medio sólo es un camino, un territorio a atravesar… en el que lo apareciente es sólo señal de orientación.

*

Chang cree que la edificación proporcionada, produce (induce) holgura y estabilidad.
Edificación como manifestación de poder que da seguridad.

7. Vacíos (29/11/12)

Vacío es un contenedor sin contenido, un recipiente sin relleno… lo que queda cuando algo se desaloja, se ahueca… se ausenta….
El vacío no es la nada… y nada está realmente vacío. El vacío procede de nuestra experiencia al movernos con libertad en el interior de un medio atmosférico (aéreo) con el que estamos interpenetrados pero que no nos ofrece resistencia apreciable. Nuestro vacío es lo atmosférico amplio… en donde podemos agitarnos, trasladarnos, gesticular sin obstáculos… Porque los obstáculos acotan la amplitud habitable (conmovible) hasta en ocasiones impedir el movimiento.
Y el vacío exterior procede de la experiencia de contener líquidos o gases en recipientes contenedores… que sin sus contenidos se presentan como oquedades disponibles para alojar lo líquido o lo gaseoso.
El vacio interior es la vacilación… el anonadamiento, la estupefacción, el asombro… la parálisis… o el éxtasis, estados en que la mente se abre al abismo de la ausencia de sentido o a la entrega del persistir sin rescatar lo sentido en lo significativo.
El vacío interior es la mente en blanco, la pura escucha…

8. Vacíos (02/12/12)

P. Sloterdijk. “Esferas” (Siruela).

Vacíos, desapariciones de continentes envolventes, disolución de antiguas envolturas (referencias externas).

¿Quién nos dio la esponja para borrar el horizonte entero? ¿Qué hemos hecho que hemos soltado esta tierra de su sol? ¿Hacia dónde se mueve ahora? ¿Hacia dónde nos movemos? ¿Lejos de todos los soles? ¿No nos precipitamos más y más? ... ¿No erramos como a través de una nada infinita?... ¿No viene siempre la noche y siempre más noche? ¿No hace más frío?

Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia, 125*

Vacío es deslugarización.
No saber donde se está.
El existir es un lugar.
Estamos en un exterior que sustenta mundos interiores.
Antes el cielo era una sucesión de caparazones (bóvedas).
Antes el cielo era parte del edificio en que nos encontrábamos.
Ahora, se han disuelto los caparazones, el gran edificio aéreo construido por Dios; ya no estamos seguros.
Seguridad es envolvencia, protección.
Esfera es lugar.

Ese lugar recibe aquí el nombre de esfera, en recuerdo de una antigua y venerable tradición. La esfera es la redondez con espesor interior, abierta y repartida, que habitan los seres humanos en la medida que consiguen convertirse en tales. Como habitar significa siempre ya formar esferas, tanto en lo pequeño como en lo grande, los seres humanos son los seres que erigen mundos redondos y cuya mirada se mueve dentro de horizontes. Vivir en esferas significa generar la dimensión que pueda contener seres humanos. Esferas son creaciones espaciales, sistémico-inmunológicamente efectivas, para seres estáticos en los que opera el exterior.
Porque no son los vasos llenos de ti los que te hacen estable, ya que, aunque se quiebren, tú no te has de derramar; y si se dice que te derramas sobre nosotros, no es cayendo tú, sino levantándonos a nosotros; ni es esparciéndote tú, sino recogiéndonos en nosotros.

San Agustín, Confesiones I, capítulo 3

Inspiración alude a la naturaleza extraña de las ideas.
Inhalación, absorción de algo que, inspirado, resuena.
Algo extraño entra en lo propio y se hace oír (ocurrencia repentina). Mensajes, medios.
Génesis. Adán es soplado, inspira.
El innombrable es el primer fabricante todo poderoso. El hombre es el ser susceptible de inspiración.
Artificio es pericia y materia prima.
El hombre hecho de barro es un recipiente. Dios es un alfarero,
Vacío es ahuecado.
La imagen necesita aliento.
Dios es el primer autor.
La idea de “construcción “, de producción, edificación, está en la base de la comprensión.
Técnica. Dios es un técnico. Dios es el que sabe hacer.
El hombre trabaja con las manos y con el aliento.
El universo se ve desde el principio como “fabricación”. Ser capaz de hacer… esta es la clave de lo humano y lo divino.
Comunión – comunidad, comunicación (intimidad bipolar).
Espíritu significa una espacialidad peculiar de magnitud al menos dúplice o bipolar. Frente a.
Dios se presenta como el adulto por antonomasia. Adán nunca deja de ser niño.

Entender significa haber hecho.
Y haber sido hecho significa poder ser entendido y reparado.
Llama y habla son cómplices originarios (Moisés).
Esfera común del espacio interior, espacio común de vivencia y experiencia.
Vivir en esferas significa habitar en lo sutil común.
Las esferas son formaciones morfo-inmunológicas.
Sólo en estructuras de inmunidad generadoras de espacio interior pueden los seres humanos proseguir sus procesos generacionales e impulsar sus individuaciones.

Los seres humanos son criaturas de su interior. Sólo crecen en el invernadero de su atmósfera autógena. Ser en el mundo significa ser en esferas.

Lo que en el lenguaje de algunos filósofos modernos se llamó ser-en-el-mundo significa para la existencia humana, primero y sobre todo: ser-en-esferas. Si los seres humanos están ahí, están en principio en espacios que se han abierto para ellos porque ellos les han dado forma, contenido, extensión y duración relativa al habitarlos. Pero, dado que las esferas constituyen el producto originario de la convivencia humana –de los que no ha tomado jamás noticia ninguna teoría del trabajo-, esos lugares atmosférico-simbólicos de los seres humanos dependen de su renovación constante; esferas son instalaciones de aire acondicionado de las que vale decir: ni participar en su construcción e instalación es algo que ni siquiera entra en la consideración de seres que realmente viven en común. La climatización simbólica del espacio común es la producción originaria de cualquier sociedad. De hecho, los seres humanos hacen su propio clima, pero no lo hacen espontáneamente, sino bajo circunstancias encontradas, dadas y transmitidas.

La muerte es el abandono del espacio con otros. La muerte importa más a los supervivientes que a los difuntos. La muerte deja restos de esferas.
El origen está en el enfrente.
Júbilo es pacto contra la exterioridad. Música de los ángeles y las sirenas.
Paraíso. Esfera jubilosa.
Adán sucumbe a otra inspiración (de quién?) a su libertad… seducción… (transgresión que define límites y culpa) novedad de deseo.

Primer deseo… transgredir… gozo, ante la disolución.

Lo dúplice se amplía… otros polos… otros sentidos… el exceso.

La esfera dual originaria se extraña. Se vislumbra la libertad como creación de nuevas esferas.

El adulto ha entendido que no tiene derecho alguno a la felicidad.
La subjetividad es resonancia com-partida.

Crecer es ir pasando a otras esferas multipolares…. Rompiendo las primigenias.

Vivir es un edificar esferas sin límites.

Crecer es conquistar extrañezas.
Salir al exterior, al afuera.
Exterior lleno de cosas muertas.

La adolescencia es el descubrimiento de la extrañeza radical de todo.

Crecer es ir adentrando los afueras, interiorizando los exteriores extraños.
Convertir en textos los contextos.
Cada vez más bastos.
Contextos de lo extraño, de lo muerto, de los grandes mundos interiores entretejidos de escritura.
Lo que educa es el afuera.

El resto es lo exterior y lo negativo (Hegel).

El séquito de lo sensible se expande como atmósfera delirante estabilizante comprensible.

Esferología.
Parece imposible vivir en sociedades sin ceder algo al delirio de la propia tribu.
Hay un Dios de los morfólogos.

El espacio virtual de los medios cibernéticos es el exterior modernizado que no puede ser representado de ningún modo bajo las formas del interior divino; se hace transitable como exterioridad tecnológica: como un exterior, por tanto, al que no le corresponde de antemano ningún interior. Ciertamente, a la virtualidad cibernética le precedió la filosófica, creada con la exposición platónica del mundo de las ideas; ya la metafísica clásica había hecho que entrara en crisis el pensamiento vulgar sobre el espacio, dado que Platón hizo que sobre el mundo sensible apareciera aquel sol virtual que se llama el bien y del que

recibe ser, en principio, todo lo que es “real” en lo sensible tridimensional. La publicística del virtual space llega hoy justo a tiempo para tomar parte en la celebración del 2400 aniversario del descubrimiento de lo virtual.

El espacio es la esfera vital estallada.
Los pueblos, las iglesias, los estados modernos son ensayos políticos-espaciales para reconstruir con medios imaginarios institucionales, cuerpos maternos fantásticos para masas de población infantilizadas,.

*

Esferas de la Divina Comedia.

9. El espacio interior (02/12/12)

Sloterdijk. “Esferas”.

Coloco una manzana en la mesa. Luego me pongo yo en la manzana ¡Qué descanso! (H. Michaux. “Magie”).
Sólo los cuerpos de los muertos pueden localizarse sin ambigüedad.
La productividad primariai de los seres humanos consiste en trabajar por conseguir alojarse en relaciones espaciales propias surreales.
El ser humano es parte de un grupo ontológico marginal que se estresa o estimula a sí mismo.

En medio de la naturaleza exterior y sobre la interior los hombres llevan una vida de insulares que confunden en principio sus caprichos, costumbres, acciones simbólicas, y sus abandonos de patrones instintivos, con lo obvio y, por tanto, con lo que antes era natural, de nuevo. Pero si se miran las cosas más de cerca, viven en principio sólo en formas que han salido de ellos mismos como segundas naturalezas: en sus lenguajes, sus sistemas de ritual y de sentido, en sus delirios constitutivos que seguramente también se apoyan en algún lugar de la corteza terrestre. (Lo político es producto de delirio grupal y territorio).

10. Silencio (04/12/12)

Quizás la oquedad más llena de vacío sea el silencio.
Silencio multitudinario resonador de la ausencia.
Digo silencio y lo rompo, me contradigo.
Decir silencio es decir lo indecible… es evocarlo o convocarlo porque no se puede estar en el silencio diciendo algo.
Silencio es lo que queda después de cualquier murmullo.
Silencio es cesación del decir.
Arremolinados alrededor de la muerte, buscamos el silencio que es el umbral sin lugar del gran vacío inimaginable

- Silencio
- Vacio
- Ausencia

11. Inimaginable (1) (06/12/12)

Imaginable… capaz de producir imágenes (internas y/o materiales).
La imaginación no cesa, es una función automática del vivir (existir).
Las imágenes mentales son confluencias sentientes… producciones sentientes, apariciones-pulsiones vinculadas a la acción y a los sentidos.
En "Matemática sensible" se presenta la poesía contemporánea como un juego con palabras que se articulan, no por sus significados sino por su sonoridad… por su prosodia… sin sentido…, son juegos de palabras sin significación que nos llevan a la ruptura de la significación, a su aparición resonante separada de figuras visualizables o recordables.
Buscan lo inmemorial
Inimaginable o inteligible?
Incomprensible = inaudible, inentendible
(El canto de las sirenas).
Hablamos de una radical incongruencia del sentido. Lo sentido sin sentido. Lo sentido sin significado… referenciable.

La eficacia de los «encantamientos» no estaba tanto en la significación resultante de sus términos, como en sus sonoridades y en las singularidades de su forma. Incluso, la oscuridad les era casi esencial
Lo que se canta o se articula en los instantes más solemnes o más críticos de la vida, lo que suena en las liturgias, lo que se susurra o se gime en los extremos de la pasión, lo que calma a un niño o a un desdichado, lo que atestigua la verdad en un juramento, son palabras que no se pueden resolver en ideas claras ni separar de un cierto tono y de un cierto modo, sin volverlas absurdas o vanas. En todas estas ocasiones, el acento y el ritmo de la voz las llevan más allá de lo inteligible que suscitan: se dirigen a nuestra vida más que a nuestra cabeza. Quiero decir que estas palabras nos incitan a llegar a ser mucho más de lo que nos animan a comprender.

La poesía diurna busca la oscuridad (el croar de las ranas) el fondo… incompresible de donde brota la fuerza vital…
El poema busca aniquilar la significación… para fundar su original entidad (Valery).
En la atención meticulosa al modo de escribir, al hecho mismo de escribir (sin nada exterior en la cabeza). (Discurso vacío).
Hacer para imaginar, no imaginar para hacer.

Escribir (y dibujar) contra los datos de la conciencia racional, en los límites de lo incomprensible.

- Un hacer para no ser comprendido, sólo para sugerir… incitar, provocar.
  No representación.
  Escribir para crear deseos (para experimentar la contingencia, para acariciar los límites de lo sin sentido.
  Búsqueda del "efecto" (Poe) para producir sensaciones puras (extrañadas).
  (Trampas para la extrañeza) (Lo vago e indefinido en lo delicado y lo sutil, apuntando a la provocación y a la evocación.
- La palabra ya no coincide con el universo sino que se limita a extender su "pasión" hacia él en
  un lenguaje que es incapaz de ser lo que se nombra.

Arte que busca el Paraíso palpitante que perdura escondido detrás de las conversaciones que el reparto del poder inocula… Arte que indaga, tras las representaciones, el umbral estático desde el que la resonancia de lo incomprensible inunda la vida/muerte de plenitud intempestiva.

Una obra no representativa es una máquina de "intensificación"
Lo bello es lo inexplicable (Poe).
La poesía es el intento de restituir por medio del lenguaje articulado esas cosas o esa cosa que intentan oscuramente expresar los gritos, las lágrimas, las caricias, los besos, los suspiros… Para conseguirlo el poeta debe de someterse voluntariamente a las condiciones precisas y complejas que le obligan a luchar contra las dificultades que se le oponen, a sacrificar los bellos encuentros y a mantenerse en un estado superior capaz de resistir la exigencia del poema (Valery).

12. Inimaginale (2) (06/12/12)

Buscar

Lo inimaginable. Agamben.

Lo que no se puede dibujar
Lo inconcebible
Lo informalizable

Imágenes de lo inconcebible
Sin referencia/sin conexión/sin palabras. Significante sin significado
Designio del sinsentido

13. Silencio (1) (06/12/12)

¡Buscar el silencio y verlo!
Dejar que el silencio lleve mi cuerpo a acariciarlo (dibujando en silencio, para el silencio, por el silencio).
(De Moore).

*

Allí el silencio, Dios pensativo,
quien ama
la cercanía de la muerte,
yace oculto
en florestas de asfódelos,
y teje
su callado conjuro entre las hojas.

14. Silencio (2) (06/12/12)

Abstención de hablar.
Falta de ruido.
Efecto de no hablar por escrito.
Pausa musical.
Sin queja, sin protesta (sufriendo), olvido, represión, omisión.
Impedir hablar, expresarse, opinar.

*

En secreto.
En paz.
Sigilosamente.
(Dic. RAE).

*

Siempre se escucha algo, aunque sólo sea la pura resonancia.
Por eso el silencio es una fantasía vinculada a la falta, a la cesación de lo resonante apareciente, palabra o ruido.
El silencio acontece después de hablar, después de escuchar, después de recordar, después de la agitación… y se expande fantasmáticamente como estado extático… contexto donde habita el sonido (el

ruido de lo viviente).

“El ruido henchía esa soledad que el timbre ritmaba por delante” (R. Queneau).

El silencio es la suspensión del sentido, o su grado cero… umbral de la escucha pura…
Escuchar es esperar… instalarse en la alerta abierta.
Si entender es escuchar, el silencio es el ámbito donde resuena el entendimiento vacío, el entender como disposición sin contenido.
Lo sonoro arrebata la forma, no la disuelve, la ensancha, la amplía.
Lo sonoro aparece y se desvanece en su permanencia.
… “eco de la figura desnuda en la profundidad abierta” (Nancy).

Sólo estando a la escucha se hace patente el silencio.
Hay silencio porque escuchamos, porque acechamos… la sonoridad como lugar de fondo (vacío) donde coagulan mensajes.
Entender es comprender… entender decir. Entender es entender decir.
El sonido (y el silencio… sonido inaudible) se propaga en el espacio y resuena en mí.
El sonido (y el silencio) conectan el adentro y el afuera (el silencio más).
Aisthesis del silencio, sentirse escuchar.
Lo inaudible, lo sin sentido.

Una vez admitido que el tacto da la estructura general o la nota fundamental del sentirse: en cierta manera, cada sentido se toca al sentir (y toca los otros sentidos). Al mismo tiempo, cada modo o registro sensible expone más bien uno de los aspectos del «tocar(se)», la diferencia o la conjunción, la presencia o la ausencia, la penetración o la retracción, etc. La estructura y la dinámica «singulares plurales» del conjunto de los sentidos, su manera de ser precisamente «conjunto» y de tocarse al tiempo que se distinguen, serían el objeto de otro trabajo. Aquí, me limito a pedir que no se pierda nunca de vista que nada se dice de lo sonoro que no deba a la vez valer «para» los otros registros, al igual que «contra» ellos, en el sentido tanto de «en contigüidad» como de oposición, en una complementariedad y una incompatibilidad inextricables una de otra y, del mismo modo, del sentido mismo del sentido sensato…
(Este testo se escribió y publicó en su primera versión antes de la aparición del libro de Jacques Derrida, Le Toucher, Jean-Luc Nancy, París: Galilée, 2000).
Les Espaces acoustiques es el título de una composición de Gérard Grisey que explora dominios de sonoridades y sus amplificaciones o intensificaciones.

Silencio es inmersión, abrazo, de lo sonoro suspendido, de lo sensible envolvente… olvido en la presencia de la ausencia.
El silencio es vibración vacía de sentido.
El silencio (escucha sin sonido) remite al sujeto, al sí mismo como objeto.
El silencio es una forma (acontecer) del estar a la escucha. Y escuchar es inquirir a la espacialidad que, al mismo tiempo, me penetra.
A la escucha es estar al tiempo afuera y adentro, estar abierto desde fuera y desde dentro.

15. Silencio (08/12/12)

Resquicio, grieta.
Anuncio y consecuencia de la extrañeza.
El silencio se vincula/relaciona con el vacío, la extrañeza, lo inimaginable, la no lugaridad…. El asombro… lo blanco, lo no privado inexplorado.

*

¿Pero hay algo inimaginable. Se puede imaginar lo inimaginable?
Hay palabras que nombran con negación, lo inconcebible.
Inimaginable es silencio de la imaginación, es mirar sin asociar, sin analogizar.
Sentir sin reconocer, sin filiar… sin significar… sin vincular con la experiencia.
Sentir flotante, sin asignación, sin sentido

16. Silencios (08/12/12)

María A. decía ayer que las escritoras suelen ser más prolijas que los escritores.
Que en sus narraciones todo suele estar relleno, colmado, sin vacíos… sin deslices…
Hoy A. M. Molina habla de Alice Munro ("Demasiada felicidad" y "Dear Life") como autora capaz de componer relatos horadados, de escribir callando no menos que contando… en los que…"más allá de lo que vemos y escuchamos y de lo que descubrimos en momentos singulares de lucidez o perspicacia, hay cosas que no sabremos nunca, espacios en blanco a los que no llegan el conocimiento ni el recuerdo y que sería fútil rellenar de ficción".

Espacios en blanco… paisajes, silencios, vacíos, lindes del imaginar, bordes del extrañamiento, intervalos enigmáticos que acotan el asombro, que enmarcan las imágenes.

Al parecer los relatos de Alice Munro son descripciones del acontecer de la extrañeza.
Encuentros inesperados, desatinos, amnesias… deslugarizaciones. Choques del ayer lejano con el ahora.

Porque la extrañeza (precedida del silencio repentino) es el encuentro con la discontinuidad, con lo disímil… con las grietas que delimitan lo cotidiano.

"Las historias de Alice Munro no tienen tramas definidas ni principio, ni final.
Casi nada sucede en ellas salvo sensaciones… entrecortadas…".

17. El yo (vacío) (08/12/12)

Félix de Azua, Unamuno, el recinto invicto. (El País 04-12-2012).
Jon Juaristi. "Unamuno".

El yo es una entidad peligrosa entre otras cosas porque no contiene nada y debe ser ocupado de inmediato por alguna identidad (impostura) a la que obedecer.

Carlos Piera. "La moral del testigo" (Machado)
Unamuno lloraba constantemente su yo con lo primero que le caía en gracia identitaria.

18. Silencio (09/12/12)

El tenue fluir de lo cotidiano…
el reconocer de lo habitual, sin sobresaltos.

19. Imagen superviviente (1) (16/12/12)
Georges Didi-Huberman. "La imagen superviviente" (Abada).

La imagen-pathos.
Fracturas y fórmulas de intensidad.
Para Warburg, Burckhardt y Nietzsche fueron "receptores" o "captores" de la vida histórica de las "ondas mnémicas" (sintomatologías, latencias, crisis). Esas ondas atraviesan las culturas… y algunos las oyen resonar. "El acorde de las cosas supervivientes toma aquí la forma de una onda de choque (proceso de fractura).

Burckhardt y Nietzsche son sismógrafos que recogen los movimientos invisibles (de la vida… agitada). "Ondas mnémicas"… de la conciencia del mundo… episteme… Marey. "Método Gráfico" se dedica a la cronofotografía.
La figura ya no es concebida como una modificación de un estado sino como la manifestación de una energía que se actualiza en el cuerpo

Figura – energía en movimiento.

La fórmula del movimiento disociada de toda representación del cuerpo es el método gráfico (de Marey) – "mejor modo de penetración de los fenómenos".

De presentación, de notificación, de consignación.

Cronogramas… meta-representaciones simbólicas.
Cronografía. "Transmisión del movimiento a la parte que inscribe su duración".
Grafía que acompaña, transmite, inscribe y expresa, todo a la vez.

Un dibujo es un cronograma superpuesto, amontonado.

Las imágenes (gráficas) ponen es juego fuerzas, formas dinámicas… (de la vida y de la supervivencia).

Quizás sea el cuerpo humano… transmisor de movimientos invisibles como un sismógrafo… parcialmente controlable.

Al obrar… el cuerpo transmite el seísmo al exterior como manifestación del síntoma, patología del tiempo hecha legible para otros. Pero lo transmite igualmente al interior de sí, como experiencia del síntoma, como empatía del tiempo en la que se corre el riesgo de la pérdida.

Manifestarse es dejarse llevar por las supervivencias encubiertas en hábitos activos y después de la manifestación, enfrentarse a la experiencia de lo manifestado.

Burckhardt recibe ondas del tiempo pasado, experimenta sus amenazas (vértigos) y al vibrar, abre el saber histórico, deja que aparezcan nuevas regiones… trozos de vida elemental) que transformarán nuestra visión del Renacimiento. Se defiende rechazando la empatía. Así conjura los espectros de la supervivencia.
Nietzsche recibe esas ondas y se involucra en ellas; se rompe como un nabí (profeta antiguo), se rasga las vestiduras, aúlla de dolor, inventa el mundo.
Warburg sabe lo que es caer en la locura.

Burckhardt , Nietzsche y Warburg son tres tipos de videntes.

Llama psicotécnica a la técnica que se necesita para ubicarse ante este estado.
Hablan de Warburg enfermo (C. Andler): "Entre los objetos y él no había separación. Le había sido dado un poder total sobre la materia y sobre los espíritus. Sabía transformarse en ellos por magia".
Warburg experimenta supervivencias demoniacas, el animismo de las imágenes, las empatías motrices a las que añadía las supersticiones y las pathosformel antiguas que tan bien había estudiado.
El paso al acto de las supervivencias es el salto a la enajenación.
Nietzsche en ese trance se identifica: con Dios, con un criminal (Chambige), con el ingeniero Lesseps; y con otros asesinos… Nietzsche (Dionisos), afirma ser cada hombre de la historia.
Radicalización psicótica de la latencia con todas las temporalidades colocadas juntas en el mismo plano (Nachleben).
Nietzsche enfoca el tiempo a través de conceptos tales como genealogía, el eterno retorno, la incorporación fantasmática o demoniaca.

Warburg es un psico-historiador.

«Lo que he visto y vivido no da sino la apariencia superficial de las cosas de las que tengo ahora derecho a hablar, si comienzo por decir que el problema insoluble que plantean ha pesado sobre mi alma de manera tan opresiva que jamás me habría atrevido a expresarme como científico sobre este tema en la época en que estaba sano. Pero ahora, en 1923, en Kreuzlingen, en un establecimiento cerrado en el que tengo la impresión de ser un sismógrafo fabricado con trozos de madera de una planta trasplantada de Oriente a la llanura nutricia de Alemania del Norte y sobre la que se haya injertado una rama procedente

de Italia, dejo que salgan de mí los signos que he recibido, porque, en esta época de naufragio caótico, cada uno, por débil que sea, tiene el deber de reforzar la voluntad organizadora cósmica. [...] Si rememoro el viaje de mi vida, me parece que mi misión es funcionar como un sismógrafo del alma sobre la línea divisoria entre las culturas [...] para conocer la vida en su tensión entre los dos polos que son la energía natural, instintiva y pagana, y la inteligencia organizada».

Warburg anota y dibuja en su viaje a Mesa Verde (Colorado) (1895) lugar y tiempo… Hace un mapa de configuración y duraciones…. Resume en ese mapa el tiempo personal y el tiempo impersonal, gigantesco… de la erosión geológica (ver J.L. Pardo).
Así ve la astrología -> un tiempo desmesurado, el de las revoluciones celestes que hay que conjugar con el tiempo puntual, con el presente inquieto de los destinos privados.

Tales serían, pues, los dinamogramas O los sismogramas del historiador, del pensador: trazados que tienen que ver, a la vez, con la fórmula y con el pathos, con el esquema abstracto y con la repercusión táctil. Esta doble capacidad –abstracción ideal y reacción corporal, es decir, rítmica- les es necesaria para dar cuenta de los movimientos invisibles, o episodicamente visibles, que fomenta el síntoma entre latencias y crisis, entre supervivencias y sobreveniencias. El propio Nietzsche, en sus Fragmentos inéditos, se entrega a veces a tales trazados. Retendremos un solo ejemplo, que no deja de presentar analogías con los gráficos warburgianos. Se trata de una hoja escrita en primavera de 1873 en la que se busca ya, probablemente, una expresión del eterno retorno.

*

¿Cuál es el estatuto de la acción? (Nietzsche).
- Toda acción debe recorrer un cierto camino. Esto supone un movimiento.
- A la acción le hace falta tiempo, el de la dinámica misma de fuerza actuante.
- El tiempo será pensado como fuerza y la fuerza será pensada como tiempo.
- El tiempo prueba que la fuerza está absolutamente desprovista de permanencia.

«Sólo pueden actuar fuerzas absolutamente modificables, fuerzas que no sigan siendo ni por un instante idénticas a sí mismas. Todas las fuerzas no son sino una función del tiempo.
1. Una acción entre momentos consecutivos es imposible, porque dos puntos temporales consecutivos coincidirían. Toda acción es, pues, actio in distans, es decir, que efectúa un salto.
2. Cómo es posible una acción de este tipo in distans, no lo sabemos en absoluto.
3. Los diferentes grados de velocidad están inscritos en la naturaleza misma de este tipo de acción. Es decir, que las fuerzas, como funciones del tiempo, se manifiestan en las relaciones de puntos temporales próximos o lejanos, a saber, rápida o lentamente. La fuerza reside en el grado de aceleración».

Grafía-dinamografía… esbozo del tiempo… como lluvia de puntos.
"El tiempo no es continuo, no hay más que mitos temporales, nada de líneas… (Nietzsche)… (picnolepsia de Virilio).
El hombre de ciencia es una verdadera paradoja: está rodeado de los problemas más espantosos, bordea los abismos, y coge una flor para contar sus estambres.

Fórmulas-formas bordes de los abismos de la total identidad dinámica de todo.

Para Nietzsche las artes apolíneas son las plásticas y las dionisiacas las artes vivas (música, danza).
Para Warburg todas las artes tienen, son, una "dialógica" entre lo dionisiaco y lo apolíneo.
Para Nietzsche y para Warburg (son coincidencias básicas)
- El arte está en la nudo, en el centro del remolino de la civilización.

Todo arte es una danza… venida del profundo pasado inmemorial.

- Hay que examinar el arte desde la óptica de la vida.
- Ante una obra de arte nos vemos implicados en algo que es una fuerza vital que no podemos reducir a sus elementos objetivos.

Ante una obra nos vemos implicados con lo nuestro (lo fijo, lo imperturbable) que es el rastro de una fuerza vital ausentada.

- El arte no es desinteresado, no cura, no sublima, no calma.
  El arte es una efectuación de la potencia (del poder).

El arte recrudece, abre el dolor, a la prosecución… al deseo incolmable.

- Arte es efecto de fuerzas que actúan en la impureza del tiempo (platonismo invertido de Nietzsche).

Buscando lo imprevisto, lo sorprendente, el horror.

Las obras son organismos enigmáticos.

Signaturas de fuerzas actuadoras.

- El arte se origina en el dolor en la integración de impureza, fealdad, dolor y muerte.

La obra es espuma solidificada… proveniente de energía trazadoras.

La realidad es dolor. Y de ahí nace la representación (Nietzsche, 1870).
La tragedia es el centro-matriz del arte mismo.

El espacio matriz es la tragedia, el dolor, la impotencia deseante, placentera.

Nietzsche: la infancia trágica sobrevive en nosotros y esa supervivencia nos alumbra en cada instante, inventa nuestro presente y hasta nuestro futuro. La tragedia repite el nacimiento del arte por el dolor. La voluntad sufre y alumbra la apariencia a cada instante… prodigioso dolor originario.
Apolo y Dionisos son la contradicción no aplacada.
La transmisión de lo antiguo. Latencia, supervivencia.
No hay imitación (Winckelman), hay orgía… eso es el arte heleno.

Ver en los griegos "bellas almas", medianías áureas y otras perfecciones o, por ejemplo, admirar en ellos la seneridad en la grandeza, un alma que mira al ideal, una noble simplicidad: he aquí una "simplicidad" que no es, a fin de cuentas, más que una tontería alemana [niaserie allemande, en francés en el original] de la que me ha preservado el psicólogo que hay en mí. He visto su instinto más fuerte, la voluntad de poder, les he visto temblar ante la violencia desenfrenada de este impulso. He visto todas sus instituciones nacer de las medidas de salvaguarda que tomaban para ponerse mutuamente a salvo de sus explosivos interiores […].

Toda belleza tiene un trasfondo espantoso (fuerza animal, deseo salvaje, muerte cercana).

Deseo de muerte bella… de designio radical de creación y destrucción, de negación y expansión.

Lo dionisiaco en la imagen: la gracia de lo terrible, el combate eterno (Laocoonte), la embriaguez del sufrimiento, la soberanía de la metamorfosis.
Nietzsche diferenciaba arte de la imagen y arte de la fiesta (apolíneas y dionisiacas, artes de la vista y artes del movimiento, artes del sueño y artes de la embriaguez.
Sin embargo Warburg afirma la unidad antropológica de la plástica (dibujo y escultura) y la danza en su concepto de pathosformel.

« […] la embriaguez apolínea excita sobre todo al ojo, que recibe de ella el poder de la visión: el pintor, el escultor, el poeta épico son visionarios por excelencia. En el estado dionisíaco, por el contrario, es el conjunto de la sensibilidad lo que se excita y exacerba hasta el punto de descargar de un solo golpe sus medios de expresión e intensificar a la vez su poder de representación, de imitación, de transfiguración, de metamorfosis [...]».

Para Warburg lo apolíneo y lo dionisiaco se disemina en cada arte, en cada periodo, en cada objeto.

« [Se trata del afirmar que una concepción del mundo antiguo, diametralmente opuesta a la de Winckelmann , responde efectivamente al espíritu del Quattrocento. […] [Hay que] considerar esta inestabilidad clásica en cierto modo como una cualidad esencial del arte y de la civilización antiguas. Los estudios sobre las religiones de la Antigüedad grecorromana nos enseñan cada vez más a considerar que la Antigüedad está de alguna manera simbolizada por un Hermes bifrons de Apolo y Dionisos. El ethos apolíneo se expande con el pathos dionisiaco, casi como la doble rama de un mismo tronzo enraizado en la misteriosa profundidad de la tierra nutricia griega. El Quattrocento sabía apreciar esta doble riqueza de la Antigüedad pagana»

Lo que sobrevive en una cultura es lo más rechazado, o más oscuro, lo más muerto, lo más fantasmático, que es también lo más vivo, lo más pulsional.

20. I e infinito (04/01/13)

Bataille… en “la experiencia interior”, ve el “proyecto” como protección ante la aventura abierta de buscar lo oceánico (lo místico no religioso).
Ve el proyecto como un desfallecimiento del rigor de vivir fluidamente, entre dos nadas.
Entiende que el aventurero radical tiene horror al proyecto.
Hay que empezar a ver el proyecto como refugio rutinario, maquinación ideológica del desear, del vivir pautado y seguro…
No proyecto…
o sí

La vida social es un gran proyecto colectivo… en el que todo está previsto a grandes rasgos, paso a paso, edad a edad… hasta la vejez… Luego, las vidas de cada uno, encauzadas en ese proyecto/destino/con sentido, se producen como se producen, con holguras o estrecheces…, con enfermedades o salud…, con la muerte en cualquier esquina.
La sociedad es un estado y un proyecto/destino… colectivo.
Porque el destino puede dejar de ser un proyecto confuso en su desenlace pero claro y conciso en su desarrollo circunstancial.
La sociedad es la coartada a la libertad, a la radical apertura del morir/vivir construida sobre creencias, valores y contratos colectivos que guían hacia el morir resignado, después de haber construido una trama en la que la decadencia y el aburrimiento son los estados más respetables.

21. Notas (05/01/13)

Es asombroso verse repetido en los demás, multiplicado y aislado, como espectador de una representación en la que uno es parte.

*

El cuerpo es sexo y oquedad, oquedad con sexo.
Bullendo en la palabra.
Ilusión de sentido… rastro pegajoso del verbo.

¿Serán capaces las termitas de pensar que todo lo “resistente” gira a su alrededor?
Es el pensar el que crea el mundo.
Mundo ilusorio hecho de palabras y construcción.

*

Los viejos se alejan del presente, no tan deprisa como lo hacen los muertos, pero se van retrasando ¿aferrados a algo? Expulsados por los jóvenes, amos exclusivos de los deseos.

*

Alguien tiene que creerse que vivir merece la pena.
Estar vivo es gozoso.
Gozo banal.
Para nada.

*

Los hombres nunca podrán superar su animalidad.

22. Espacio interior (1) (07/01/13)

P. Sloterdijk. “Esferas I”. (Siruela, 2003).

Coloco una manzana ante mí sobre la mesa.
Luego me pongo yo en esa manzana ¡Qué descanso! (H. Michaux).

Los hombres son seres que participan en lugares de los que la física no sabe nada (conscientes, inconscientes, diurnos, nocturnos, horrorosos, escandalosos).
Sólo los cuerpos de los muertos pueden localizarse sin ambigüedad.
La productividad primaria de los seres humanos consiste en alojarse en relaciones espaciales propias, surreales.
Los seres humanos son un grupo ontológico marginal.
En la psicología moderna se sabe que los hombres viven “constructivamente” y se dedican a la profesión de constructores de interiores clandestinos organizando incesantemente alojamientos (en receptáculos) imaginarios, sonoros, semióticos, rituales, técnicas.
Hombres incluidos (envueltos) en el común habitáculo del mundo.
Los hombres viven en formaciones que han salido de ellos mismos como segundas naturalezas (lenguajes, rituales, sentido, delirios constitutivos).

Arquitectura – puede entenderse como la peculiaridad que produce receptáculos imaginarios, formaciones que buscan y encuentran sentido (la mismidad).

***Hombre – es animal que, al hablar, se comunica y funda naturalezas derivadas encabalgadas…
Sólo armonizables en el éxtasis místico.***

EL hombre diseña interiores en los receptáculos del prójimo.
La proximidad es una relación entre receptáculos inquietos, que se limitan y contienen mutuamente.
Individuos – todo sujeto es el resto inquieto de una paridad cuya mitad sustraída no cesa de requerir a la otra.
La neurosis básica de la cultura occidental es tener que soñar un sujeto que lo observa, nombra y posee todo, sin dejarse contener, nombrar, poseer por algo.
Sueño de un monádico globo-yo omnicomprensivo cuyo radio fuera el propio pensar que recorre los espacios hasta la periferia externa dotado de una discursividad fácil a la que no se resiste ninguna cosa real externa.
Complejo Jonas – exilio feliz en el vientre de la ballena.
El espacio humano (real) es una estructura plegada, ensamblada, participativa.
Todo fuera o todo dentro.
Todo sujeto en el espacio con-subjetivo, es un sujeto continente en cuanto admite y contiene subjetividades distintas a él, y un (sujeto) contenido, rodeado y aburrido por las miradas y dispositivos de otros.
Como sistema de receptáculos comunicantes híbridos, el espacio interior humano se compone de cuerpos huecos, autógenos, que son a la vez impermeables y permeables, unas veces contenedor y otras contenido, con propiedades de pared interior y pared exterior.
La intimidad es el reino de los receptáculos autógenos surreales.

***Lo íntimo es lo escondido, lo no apreciable, lo disimulable… lo incomunicable… hermético, o avergonzante…
Unido como un edificio interno, como un tejido habitacular.***

Intimidad – cambio hacia dentro.
Ser ahí significa mantenerse dentro de la nada (Heidegger).
El yo es un pliegue de exterior (Deleuze y Foucault).
Intimidad es inmersión abismal en lo más cercano.
Teoría de lo íntimo (surrealismo topológico).
Intimidad – dulzor.
Aversión al dulzor, gusto por el sabor fuerte (recordar el “elogio a la insipidez”).
La degustación de un caramelo (W, Lleubach).

¿Qué queda de la autonomía humana cuando el sujeto se ha experimentado como un cuerpo hueco penetrable?
Síntomas entre la obstinación y el éxtasis.
Aborrecimientos de intimidad consubjetiva.

Intimidades resonantes… son: los lugares de las artes de la memoria (teatros, gabinetes, pueblos, viviendas), los vacíos de las resonancias, cavernas, bóvedas… lugares de distensión) los ámbitos enrarecidos de los sueños, los lugares químicos de la fantasía…(del temor, de la muerte…), lugares de propósitos incofesables (delirios socio-económicos-culturales…) estados del hacer liberado (impersonal)… etc.
Escucha, lectura, contemplación, comunicación… con-versación… (repasar "las formas de la exterioridad").

Lo íntimo es visto como espacios interiores compartidos, por grupos diádicos o multipolares, que aparecen por cruzamientos o repliegues y resonancias de unos y otros… creando receptáculos autógenos… (ver "Poéticas" de Bachelard).
Bachelard se enfrenta a la intimidad en "La tierra y las ensoñaciones del reposo".
Hace notar Bachelard que todo ser humano por el hecho de mirar hacia dentro se convierte en un Jonás, en profeta y ballena al mismo tiempo.
"El inconsciente está tan convencido de la redondez armónica del círculo como el geómetra más conocedor: si se da vía libre a las ensoñaciones de la intimidad… la mano, soñando, dibujaría el círculo originario. Parece que el inconsciente viera la esfera parmenidea como símbolo del ser.
Esfera que posee las grandes seguridades de un vientre"

Esfera por fuera y esfera por dentro.
Pero esfera divisible, parcelable de muchas maneras.
En la tranquilidad silenciosa, el interior íntimo es un medio sutil, gris, fluido, estético… en el que aparecen palabras, imágenes y notificaciones del cuerpo (sensaciones) obstaculizadas por las estimulaciones del afuera.

23. La moradas (11/01/13)

Mercedes…

Llegar a tratar la contemplación o la profecía, o la vida interior… debería suponer encuadrar el encuentro y el contenido con tal territorio desde una experiencia actual (un acontecimiento originario) y desde una referenciación genérica, aséptica, alejada de cualquier ideología.
El lugar donde encuadrar las Moradas no es la intimidad, sino la vida interior, el pensamiento, la vida misma, el psiquismo.

Probablemente las disciplinas que se ocupan hoy con propiedad de la vida interior son la psicología en general y la filosofía en sus encuadres fenomenológicos, experienciales y cognitivos, la sociología del conocimiento etc.
Mirando hacia atrás las referencias históricas están… en los mitos de la creación, la épica, y la reflexión filosófica pre y post socrática…

*

Sólo con un enmarcado abierto y genérico sería posible describir la obra de Sta. Teresa como una obra literaria provocada, con intención autocurativa (catártica)… autoinculpativa y metodológica.
Además parece o es imposible no notificar la similitud organizativa y analógica de Las Moradas con las clásicas artes de la memoria desde Simónides de Ceos… con las tradiciones gnósticas y con los testimonios de vivencias místicas y esotéricas repartidas en nuestra tradición greco-judeo-cristiana.

24. Vacío (14/01/13)

Maria Zambrano. “Claros del Bosque” (Seix Barral).

El vacío como espacio del interior del ser:

Los vacíos del humano organismo carnal son todo un continente o más bien unas islas sostenidas por el corazón, centro que alberga el fluir de la vida, no para retenerlo, sino para que pase en forma de danza, guardando el paso, acercándose en la danza a la razón que es la vida.

Vacío entendido como “amplitud”, como ámbito des-ocupado, sin obstáculos, sin objetos… como medio habitable amplio donde es posible moverse, bracear, danzar.

Un ser viviente resulta tanto más "ser" cuanto más amplio y cualificado sea el vacío que contiene.
María Zambrano describe esos vacíos como “islas sostenidas por el corazón”.

“Se ha dicho metafóricamente, cuando a este espacio (el centro) se le llama alma o corazón, que es profundo, grande, ancho, inmenso, oscuro, luminosos.

Así es como describe María Zambrano el vacío, profundo, capaz de hundirse en lo más íntimo del habitar, grande, inmenso, para poder acoger la multiplicidad de situaciones, caracteres, emociones… que tendrán lugar en su interior, como un castillo lleno de moradas. Oscuro y profundo, puesto que no ha de ser simple ni mostrarse a un solo golpe de vista. Y a la vez luminoso, porque ha de mover a querer conocerlo, recorrerlo, ser capaz de poner en contacto al hombre con la realidad, con el espacio que está fuera de él.

María Zambrano emplea la metáfora de claro del bosque como un espacio interior dentro de la propia conciencia caracterizado por ser: centro, lugar intacto, el método discontinuo, el vacío y la aprehensión del Ser, la existencia y la vida. Espacio psicológico y vital, elemento indispensable para la formación y el desarrollo del ser interno del hombre. Se trata de un vuelco de la mirada desde la exterioridad objetiva y circunstancial hacia la interioridad, más sutil y personal. Ya los estoicos apreciaron el recogimiento, escuela que dejó huella en el carácter español a través del pensamiento de Séneca. María Zambrano comienza indicando que el claro del bosque es un **centro**. Retoma la profundidad de ese espacio interior cuya característica más apreciada es el **vacío**.

“Y así todo organismo vivo persigue poseer un vacío, un hueco dentro de sí, verdadero es-pacio vital, triunfo de su asentamiento en el espacio que pare-ce querer conquistar solamente extendiéndose, colonizándolo, y que es sólo el ensayo de tener luego cada ser viviente un espacio propio, pura cualidad: ese hueco, ese vacío que sella allí donde aparece, la conquista suprema de la vida, el aparecer de un ser viviente”.

En el centro se da la nada y el vacío que es la respuesta a lo que se busca, una nada, un vacío imprevisible, ilimitado. El interior ha de ser vacío, se ha de suspender todo el juicio, como en el método fenomenológico. En el caso de la contemplación de un contemplar la naturaleza, dejar que la exterioridad penetre en la interioridad, pero sin realizar ningún esfuerzo racional por parte del observador. Será el propio interior, el *claro del bosque* el que se encargará de configurar esa visión de la naturaleza como paisaje.

“El temblor es irisación de la luz que no deja de descender y de curvarse en todo recoveco oscuro, que se insinúa. […]Brillan los colores sosteniéndose hasta el último instante de un desvanecimiento en el juego del aire con la luz, y del cielo que apenas perceptiblemente se mueve. Un cielo discontinuo, él mismo un claro también”.

25. Centro (14/01/13)

El concepto de "centro" es materia recurrente tanto en filosofía como en la tradición espiritual. La obra de María Zambrano, "Claros del Bosque" ahonda sobre esta cuestión: "El claro del bosque es un centro... es otro reino que un alma habita y guarda" Ibid. ZAMBRANO. Claros del bosque. Pág. 11.
En la obra se explicitan las funciones desempeñadas por dicho centro en relación a la totalidad del hombre. Se trata de un espacio vital que repercute en todos los ámbitos de la vida"… *todo organismo vivo persigue poseer un vacío, un hueco dentro de sí, verdadero espacio vital […]. Un ser viviente que resulta tanto más «ser» cuanto más amplio y cualificado sea el vacío […] Un ser viviente que dirige desde adentro su propia vida a imagen real de la vida"*. ZAMBRANO, María. Claros del bosque. Pág. 64.

26. Leyendo la prensa (2) (20/01/13)

Santiago Sierra.

"Vivimos la apoteosis de los cretinos".
El trabajo es la dictadura.
Gobernar es repartir dolor y administrar la muerte.
Los partidos políticos son organizaciones criminales que meten mano en la caja común y se reparten el botín de lo público…
La corrupción no es una anécdota, la corrupción es el régimen, y la extorsión su método.
El objeto del Estado es el bien privado, el bien de su clase social.

Organización humana histórica.
Mundos esclavizados producen en exceso para que unos pocos…. disfruten de la amplitud de unas vidas ociosas… que premian a los que capaces de explicar las desigualdades, las justifican o se comportan como si no supusieran nada.

La UE es una cueva de piratas, nos quiere como camareros, albañiles, o "folclóricos" (bufones en el arte… en el espectáculo…) con la cultura de rodillas, sin universidades, ni ciencia, brutos, pobres y enfermos.
Este es un país de asesinos y asesinados.
Aquí se celebran las matanzas del Nuevo Mundo y se torturan bestias los domingos; luego está la mafia de Roma que entiende la sodomía como método pedagógico… Obediencia y candidez.
El trabajo siempre es explotación.
Hay que huir de los imaginarios que dignifican al trabajador.
La dignidad del hombre no proviene del trabajo. EL trabajo no nos hace libres.
Se trabaja para regalar la vida a las élites.

El trabajo es la red participativa en la producción de medios y artificios para sobrevivir en un mundo animal hostil… contra el propio mundo y contra los demás (los enemigos) a favor de la quimera de lo común, sólo justificada por la desigualdad… por la explotación que preserva a unos pocos de la esclavitud para que, justificando su excepción, tranquilicen a los más, culpándoles de las calamidades imprevisibles que acaecen.

La pintura requiere de mano de obra especializada… es "volumen de valor", es un lujo… señalador de un "status" y conductor de una historia… (Nacida del excedente)
La democracia es la otra cara del fascismo. En democracia se elije dictador.
En España se echa a gente a la calle a millares… por un ciclón que destruye casa, trabajo… etc., sin la solidaridad de los países tropicales.
Los suicidios constantes se silencian…, y las agresiones…, etc.

No necesitamos que nos gobiernen, ni que tipos con pistola controlen las calles, ni cumbres de ladrones, ni ejércitos de personas amaestradas a quienes solo podemos desear ver libres. No los necesitamos: todo lo que ha podido avanzar la sociedad ha sido a pesar de *Los Encargados*, no gracias a ellos. Ellos son quienes en nombre de sus jefes privan a la humanidad del progreso. Todos sabemos quien fue Franco: un asesino en masa, un sádico, una gran desgracia.

Libertad es una palabra robada y mancillada por las élites. Si alguien declara ir a buscar la libertad a no sé donde, ya sabemos a lo que va: a robar. Libertad es un concepto que debe ser recuperado, porque define algo inexistente que urge repensar. Tiene difícil rescate, pero merece la pena intentarlo.

Tantas palabras tergiversadas, tantos términos mal interpretados, multiplicados, banalizados… en una dinámica social obsoleta, muerta, cultivada en la ignorancia y el miedo.

Todo sumido en el horror añorado de un pasado perdido por culpa de otros, en el umbral de una nueva época en la que todo habría de cambiar, empezando por los mitos sociales… los mitos de destino, los de las edades que son los de la trabazón del conjunto de lo social.
Ya está bien, llamemos a las cosas por sus limpiados nombres y desenmascaremos el discurso de los tiranos, de los que anhelan "vidas eternizadas".

27. Borges: La palabra silenciosa – María Zorraquín

Autor: María Zorraquín * mzorraquin@hotmail.com
Journal: Signos Filosóficos ISSN 1665-1324. Volume: V; Issue: 9; Start page: 299; Date: 2003

Palabras clave: presencia, lenguaje, expresión, palabra, ausencia

I.

El cometido del presente ensayo atiende una lectura de determinados relatos de Jorge Luis Borges que, considero, trazan la pregunta acerca de los límites y superación del lenguaje. Los intrincados avatares suscitados por la cuestión lingüística superan mi capacidad argumentativa, pero intentaré sumergirme en las profundidades de los textos y, desde allí, concebir una exégesis acerca de la relación existente entre la palabra, el arte y el sentido. Me entrego, pues, a la aventura de leer: "El espejo y la máscara", "Undr"[1] y "La escritura del dios".[2]

En Borges: Una estética del silencio,[3] Gabriela Massuh afirma que, ante la insuficiencia del lenguaje para reproducir una experiencia determinada, se abre el ámbito del silencio que trasciende la palabra en el éxtasis. La búsqueda de la palabra absoluta culmina en el silencio, en un espacio mudo abierto al final de los relatos que, lejos de ser una estructura vacía, es un triunfo sobre la incapacidad verbal para expresar la multiplicidad de sentidos posibles. El silencio no aniquila la palabra: engendra la posibilidad de la polisemia. La apertura al silencio determina el acontecimiento estético. El silencio habla de la inminencia de una revelación no producida. La palabra escrita es una prisión laberíntica porque pertenece al mundo fenoménico y se encuentra ligada a un significado único. El arte tiene la misión de trascenderla, ubicándola en un espacio de significaciones plurales. De esta manera, el no explicitar cuál es aquella palabra anhelada por los protagonistas de los textos se convierte en una manera más radical de decir. La sugerencia es, desde esta perspectiva, el único modo de crear sentidos múltiples superando, en el silencio de la palabra, los límites a los cuales nos somete la estructura inherente al lenguaje.

Fuera de las concatenaciones de tiempo y espacio, la palabra manifestada en el éxtasis se vuelve sobre sí misma, se anula, y mediante esta anulación logra expresar infinitamente. "El hecho de insinuar se convierte en una manera más eficaz de decir [...] mediante un camino que culmina en el éxtasis Borges logra romper las barreras de la ficción y acceder a un espacio más eficaz que la palabra escrita".[4]

Sigo los pasos de Massuh en la interpretación del silencio, no como una estructura vacía, sino como la superación del presunto fracaso lingüístico. Pero sostengo que esta apertura a la ausencia del verbo gira más allá de las múltiples significaciones, pues expresa la presencia de un sentido imposible de ser englobado y contenido dentro de las estructuras racionales de la conciencia. El silencio póstumo es la mano que rasga el velo y descubre, por un lado, la insuficiencia del lenguaje entendido como reproductor del pensamiento lógico discursivo y, por otro, se enfrenta con lo infinito o lo absolutamente otro, que es preparación para una reflexión

ubicada más allá del pensamiento tradicional y de los usos corrientes de la mente.

El silencio alumbra nuevas formas de pensamiento de la conciencia desposeída de sí, aniquilada, trascendida, eyectada sobre lo otro de sí misma; incapaz de absorber eso otro dentro de sus propios límites. Existe un encuentro con una "presencia real"[5] perpetrado en los relatos. Pero, como la presencia no puede ser poseída y transformada en discurso, deviene silencio, recorte, sugerencia, polisemia, arte.

II.

En los relatos que he mencionado, los tres protagonistas emprenden la búsqueda de la Palabra capaz de expresarlo todo y finalizan con la revelación del componente lingüístico anhelado, pero, paradójicamente, dicho elemento no es pronunciado por ellos. El poeta de "El espejo y la máscara" dice la única línea de su tercer poema y se da muerte al salir del palacio; Ulf Sigurdarson, después de escuchar la palabra maravilla, canta con una palabra distinta que no es revelada al lector; y Tzinacán se hunde en la oscuridad de sus días sin develar la fórmula dueña de los ardientes designios del Universo. Si, como asume Massuh, el protagonista real de todos estos cuentos es el poeta en el momento de componer una obra y, además, la tarea artística es concebida como una peregrinación cuyo propósito es vencer el sometimiento a la contingencia espacio-temporal en la revelación de un lenguaje capaz de articular una totalidad de percepciones simultáneamente; y si esta peregrinación culmina en el develamiento de una sentencia incomunicable —en el silencio más radical—, entonces cabe preguntarse: ¿hay algo, un sentido, real detrás del silencio? ¿Es la mudez de la palabra solamente la posibilidad de la polisemia? ¿El silencio abre un vacío posible de colmar con infinitos significados o expresa un sentido existente aunque indecible? Tal vez el artista halla para sí mismo un sentido, algo que no consigue materializar y, por eso, la obra de arte se nutre del silencio —de la incapacidad de traducir materialmente todas las percepciones del poeta—; y dentro de este silencio navega el receptor de la obra adquiriendo únicamente la insinuación de aquel sentido inarticulable. Tan profunda es esa verdad que no puede ser dicha, y no puede serlo porque, en el momento de su aproximación, el artista se ha superado a sí mismo; él ha quebrado, en la peregrinación, sus propios límites. La penosa y lenta tarea del artista es, quizá, la transformación de lo Uno (sí mismo) en lo Otro.

"El mundo no puede contener a Dios. La relación con lo infinito no es conocimiento sino proximidad que preserva la desmesura de lo que no puede ser englobado y aflora" señala Emmanuel Levinas.[6] Puedo extrapolar sus palabras para afirmar que, en los relatos, la revelación a la cual acceden los protagonistas es la presentación de un sentido inasimilable. No es la manifestación de la sustancia divina, sino la trascendencia de la conciencia cuando descubre algo más allá de sí misma, algo completamente ajeno que la engloba y la supera. Quizá esto

otro sea el sentido que su voz —que ella— no puede decir, porque decir la palabra es tornarla inmanente, identificarla, poseerla. Es comprender la magnitud de todo lo que yo no soy (el universo) y descubrir en esa diferencia la imposibilidad de ordenarlo, pensarlo, decirlo, pero, aún así, sentir su proximidad como una fuerza latiendo desde el fondo de lo que si puede decirse y aparecer. O comprender, quizá, que lo más real no puede articularse en el lenguaje, en las expresiones de la conciencia, en mí, pero está como una presencia ineludible. Detrás de las cosas y las palabras habita el sentido; a él acceden, con la forma del alumbramiento místico, el mago Tzinacán y los poetas de "El espejo y la máscara" y "Undr".

EL ESPEJO Y LA MÁSCARA

El protagonista del relato es un poeta, quien debe rendirle tributo, cantando su victoria, a un rey. El poeta se aventura en dicha empresa constituida por tres diferentes intentos de exaltar con las letras de una loa las hazañas del rey. El primer poema es literariamente perfecto, afirma el rey, pero carece de algo. Como recompensa, le ofrece al rapsoda un espejo de plata, el cual, a su vez, expresa la necesidad de continuar la búsqueda. El poeta retorna un año después y proclama las líneas de su oda. El rey asombrado sentencia: "De tu primera loa pude afirmar que era un feliz resumen de cuanto se ha cantado en Irlanda. Esta supera todo lo anterior y también lo aniquila. Suspende, maravilla, y deslumbra".[7] Aunque el primer poema le atribuía con genial destreza a cada vocablo su genuina acepción, éste no era una descripción de la batalla, era la batalla. La oda supera los parámetros de la ficción, pues reproduce el acontecimiento descrito en el primer poema.

El lenguaje se aleja de su función mimética. La obra creada suspende y maravilla porque no es la copia de una realidad, sino la forma misma de ésta: la batalla. La máscara que el rey otorga al rapsoda como tributo de su agradecimiento sugiere la pretensión de una obra más alta. Pues la máscara se torna en símbolo de la segunda loa: su perfección aún no ha develado el verdadero rostro. El espejo copia una imagen, es pura apariencia evanescente; la máscara de oro es sólida, pero oculta el rostro. El tercer poema consta de una sola línea y supone la superación de los anteriores. Con él, el rapsoda trasciende el orden establecido por el lenguaje. Concibe una forma absoluta de expresión: vislumbra la Belleza: "el rey lo miró; casi era otro. Algo, que no era el tiempo, había surcado y transformado sus rasgos. Los ojos parecían haber mirado muy lejos o haber quedado ciegos".[8] La búsqueda estética del poeta, del poema absoluto, aquel capaz de decirlo todo, deriva en una suerte de trascendencia. En busca de la Palabra el artista entrevé algo distinto al tiempo y que, en su esplendor eterno y secreto, consume sus rasgos transformándolo en casi otro. La cercanía a este algo

—la Belleza— es terrible e infame. Es la cercanía de un logos o sentido inconmensurable. Y esta maravilla es un escándalo para la razón.

> —En el alba —dijo el poeta— me recordé diciendo unas palabras que al principio no comprendí. Esas palabras son un poema. Sentí que había cometido un pecado, quizá el que no perdona el Espíritu [...] El que ahora compartimos los dos —el Rey musitó—. El de haber conocido la Belleza, que es un don vedado a los hombres. Ahora nos toca expiarlo.[9]

¿Por qué es un pecado imperdonable haber conocido la Belleza? Y, ¿por qué deviene en la aniquilación? ¿Cuál es la profanación de la mirada extendida demasiado lejos? El poeta ha entrevisto la Belleza. Ha objetivado verbalmente la forma más pura de la Belleza en un poema y ha compartido la revelación con el rey.

Ahora ambos deben expiar la culpa de haber nombrado lo innombrable, de haber rasgado el velo con la palabra para descubrir en ella, y por ella, el fondo crudo, insoportablemente real, de la Belleza. La sugerencia del pecado y la culpa no denuncian la irresponsabilidad moral, sino la imposibilidad de traspasar ciertos límites —acaso los del lenguaje— sin verse destituido de sí, convertido en otro; fulminado. ¿Por qué el éxtasis sugiere la muerte? ¿Por qué esta presencia no debe aparecer? La disolución de la identidad individual (la muerte del poeta, el rey convertido en mendigo) expresan que la revelación supera las estructuras del pensamiento discursivo. La ordenación espacio-temporal efectuada por el aparato lingüístico queda fracturada frente a la plenitud de eso que, en su aparecer, despliega un sentido fugitivo. La palabra del poeta dice la Belleza y en su atroz encarnación liquida la estructura lógico-discursiva. La muerte del poeta es la expresión de la insuficiencia del lenguaje para tejer un pensamiento absoluto. La palabra total se dice, pero ello conduce a la muerte. La búsqueda estética, en su momento más álgido, encuentra un sentido cuyo eco lingüístico dilapida la identidad del buscador, pues se enfrenta en esta cima con lo otro de sí mismo: demasiado otro como para ser objetivado, identificado. La última instancia de la búsqueda culmina en el esplendor de un sentido inasible. Y, como si los ojos se hubieran cerrado después de haber visto la luz incandescente del sol y guardado bajo la oscuridad de los párpados, queda ahora el silencio.

UNDR

El relato consiste en la búsqueda de la Palabra absoluta escondida en la poesía del país de los Urnos. Ulf Sigurdarson se inserta en tierras extrañas a las suyas para encontrar la única Palabra capaz de decirlo todo. El enigma se oculta detrás de ciertas imágenes: es un poste rojo y la figura negra de un pez. Muda y oculta, espera ser cantada. En su primera aproximación, el protagonista roza la palabra sin penetrarla: la voz de otro poeta entona la palabra impenetrable. Alguien advierte: "Ahora no quiere decir nada".[10] Cantar la palabra, tornarla inmanente, someterla al tiempo y el espacio, es dilapidar su sentido. He aquí un problema: si la palabra una vez formulada no significa nada porque explicitarla es limitar y agotar su eventual multiplicidad semántica a una sola, entonces el silencio, al cual se la debe subyugar, es de carácter puramente estético. Sin embargo, considero que el silencio supera el plano estético: es un silencio necesario y total como la palabra innombrable. No se anula la voz de la palabra para obtener, en su misterio, infinitos significados, sino que ella misma es infinitos significados convergentes en un sentido único imposible de recortarse en materia verbal. En la palabra cantada yace el intento del poeta de traducir materialmente la forma de su sentido interno. Y éste trasciende los límites espacio-temporales: no es una cosa en un tiempo: es todas a la vez y esa totalidad no puede ser cantada en una sola palabra y, cuando lo es, no significa: su sentido real palpita atrás de la voz, en el silencio de la voz, pero está.

Por eso la peregrinación hacia la palabra es solitaria: "nadie puede enseñar nada.
Debes buscarla solo".[11]

Cuando el protagonista regresa al país de los Urnos, ya arrebatado por el paso del tiempo y la experiencia de haber sido muchos, conversa con el moribundo poeta:

> Dijo la palabra "Undr" que quiere decir maravilla [...] Me sentí arrebatado por el canto del hombre que moría, pero en su canto y en su acorde vi mis propios trabajos, la esclava que me dio el primer amor, los hombres que maté, las albas de frío, la aurora sobre el agua, los renos. Tomé el arpa y canté con una palabra distinta.[12]

La maravilla es que la palabra, el sentido, siempre es diferente y depende de una búsqueda personal. El poeta encuentra la Palabra al descubrir su propio sentido en el canto del otro: la maravilla de su propia vida. En el sentido de la voz ajena halla su propio canto, pero éste no es revelado al lector. El silencio póstumo abre un espacio vacío que debe ser llenado por el receptor. La palabra "Undr" revela al protagonista el sentido de su canción; a los lectores se nos abre el texto como una pluralidad de significaciones. La palabra no se solidifica en concepto, permanece en el ámbito de un sentido trascendente. Aquello que el poeta intenta expresar en sus palabras jamás aparece explicitado por ellas. El sentido no se actualiza, porque su realidad traspasa las categorías verbales, pero yace bajo ellas como una presencia próxima. Esta es la profunda soledad del artista y su abismo: la forma de su sentido (su más profunda verdad) no se materializa nunca, pero

se insinúa. Y el silencio es la insinuación de esta trascendencia.

LA ESCRITURA DEL DIOS

Hablamos en el tiempo porque somos en él. Si se consideran las estructuras de nuestro pensamiento ligadas al lenguaje, queda imposibilitada la liberación del sometimiento a la sucesión temporal. Somos tiempo y finitud. ¿Existe, en nosotros, algo más que la finitud? ¿Podemos, desde la imperfección a la cual nos constriñe la temporalidad, comprender un sentido infinito? ¿Lo eterno, es? ¿Podemos detener las palabras en una sola que lo exprese todo, aferrarnos a un instante de gloria eterna? ¿La palabra de la eternidad es la que no se dice, es silenciosa?

Tzinacán, mago de la pirámide de Qaholom, prisionero y destituido de su magia, persigue la escritura divina cuya fórmula contiene todos los designios del universo. Intuir esa escritura es acceder al privilegio de comprenderlo todo y superar los condicionamientos a los cuales se encuentra sometido. La búsqueda de un elemento lingüístico capaz de abarcar una totalidad instantánea, es la búsqueda de la liberación, de la trascendencia del pensamiento discursivo limitado por el tiempo y el espacio.

> ¿Qué tipo de sentencia (me pregunté) construiría una mente absoluta? [...] Consideré que en el lenguaje de un dios toda la palabra enunciaría esa infinita concatenación de los hechos, y no de un modo implícito, sino explícito, y no de un modo progresivo, sino inmediato [...] Un dios, reflexioné, sólo debe decir una palabra y en esa palabra la plenitud. Sombras o simulacros de esa voz que equivale a un lenguaje y a cuanto puede comprender un lenguaje son las ambiciosas voces humanas, todo, mundo, universo.[13]

El dilema borgiano versa acerca de la capacidad del lenguaje para significar absolutamente y critica la pretensión humana de intentar acceder a ello mediante estériles vocablos: pues son voces vacías, meras sombras de una plenitud ausente. Las palabras mundo, todo, Universo, en su voraz intento de expresarlo todo, son apenas simulacros, nada. El lenguaje humano no es absoluto ni puede acceder a él. La Palabra total es concepción de una mente cuya sintaxis supera las restricciones de la voz humana. En su exactitud comprende, de modo inmediato y explícito, la infinita concatenación de hechos que en el discurso temporal aparecen recortados en forma progresiva.

El relato se cierra en una paradoja. Tzinacán descubre la sentencia, pero en la cúspide de esta alucinante aventura queda aniquilado:

> Es una fórmula de catorce palabras casuales (que parecen casuales) y me bastaría decirla para ser todopoderoso [...] Pero yo sé que nunca diré esas palabras, porque ya no me acuerdo de Tzinacán [...] Que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres.
>
> Quien ha entrevisto el Universo, quien ha entrevisto los ardientes designios del Universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre ha sido él y ahora no le importa. Qué le importa la suerte de aquel otro, qué le importa la nación de aquél otro, si él, ahora es nadie. Por eso no pronuncio la fórmula, por eso dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad.[14]

La sentencia revelada en el éxtasis se pierde en el misterio. Decirla es ser todopoderoso. Pero Tzinacán no la comunica, pues él ahora es nadie. El éxtasis fulmina la identidad individual. El silencio en la oscuridad de los días (del tiempo) es la respuesta a la conquista del instante extático. El sentido del universo deambula en los umbrales de una conciencia aniquilada. Tzinacán no posee la Palabra, la posee quien ya no recuerda su nombre. El mago, olvidado de sí, sacrifica su voluntad y su pensamiento a una voz que, superándolo, lo elimina.

III. PENSAMIENTO MÁS ALLÁ DEL PENSAMIENTO

Susan Sontag, en su ensayo "La estética del silencio", escribe: "la plenitud —el experimentar que todo el espacio está completo, de modo que no pueden entrar en él ideas— significa impenetrabilidad".[15] En Borges, la impenetrabilidad se expresa en el silencio final al cual arriban los relatos. La detención del tiempo en el instante eterno, en el éxtasis de la Palabra total, es síntoma de plenitud. Frente a ella, Borges destaca la imposibilidad de urdir mentalmente un concepto capaz de identificarla. Sostengo que el sentido hallado por los buscadores de la Palabra esbesta sensación de plenitud cuyos símbolos literarios son el descubrimiento de los designios del Universo, la Belleza y la Palabra distinta del cantor. No es un sentido externo, sino interno pero que, paradójicamente, es hallado en la trascendencia de la identidad individual. Es descubrir internamente un sentido imposible de ser poseído por el aparato lógico-racional. Los principios lógicos dirigentes de nuestro pensamiento son excedidos por la presencia de un sentido Total: "Vi una rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo".[16]El cogito

descubre algo más allá de sí.

Lo finito se enfrenta con lo infinito. La tarea artística alumbrada bajo esta luz es la incesante búsqueda de superar las fronteras de la propia individualidad para penetrar en un ámbito pleno de sentido. La trascendencia estética es la ruptura de la identidad, la liberación total del artista respecto de sí mismo. Es el intento de liberarse de la sujeción temporal, de la materia, de lo finito y acceder al plano de lo otro: lo infinito y atemporal. Sin embargo, la búsqueda no puede finalizar en esa trascendencia absoluta, pues ésta implica la aniquilación. La metáfora borgiana es el suicidio del rapsoda de "El espejo y la máscara": vislumbrar la Belleza es un acontecimiento que vitupera —en su pecaminoso éxtasis— la identidad individual. Quizá esta posibilidad imposible (hallar la plenitud anhelada en la destrucción de sí) refiere las restricciones de una específica forma de conocimiento. Interpreto la disolución de la identidad de los protagonistas como la ruptura de un estado de conciencia y la apertura a un ámbito en donde ésta, fuera de sí, logra penetrar otras maneras de comprensión. Acceder a la Palabra total es la posibilidad de un pensamiento que trasciende los usos de la mente tradicionales; y la ruptura de la identidad de los protagonistas indica la impotencia de estos usos para acceder a las profundas y contradictorias regiones del sentido.

Sontag postula al silencio de la eternidad como iniciador de un pensamiento situado más allá del tradicional. Ella afirma que "ha de aparecer algo totalmente ajeno al pensamiento —aunque tal vez sea el emblema de un pensamiento nuevo, difícil".[17] Levinas sostiene que "lo infinito es alteridad inasimilable, diferencia absoluta en relación a todo lo que se muestra, se señala, se simboliza, se anuncia y se rememora, en relación a todo lo que se presenta y se representa".[18] La proximidad con esta alteridad es "un pensamiento que piensa infinitamente más de lo que piensa".[19] En Borges asoma la presencia de un infinito inasible. Quizá sea este un estado dado a la conciencia, presente, pero incapaz de someterse a una articulación pública. La Palabra no dicha es el sentido que, siendo presente —vivo—, no logra recortarse, aparecer. Pues las categorías racionales no lo sostienen, ya que éstas, sujetas al tiempo, sólo admiten la confección de elementos aplicables al fluir temporal. El sentido hallado en el encuentro estético no aparece: la Palabra absoluta se revela a quien la busca, pero el silencio póstumo que luego la encubre indica que, acaso, tal sentido supera los límites discursivos. Tales restricciones son también los del sujeto y, por ello, el pensamiento nacido en el silencio de la eternidad se erige como un modo de pensamiento superador de la capacidad discursiva del sujeto lógico.

El pensamiento más allá del pensamiento tradicional es, quizá, todo aquello que sugiere el arte. Lo que la obra no dice, lo no dado, pero aun así presente. Es, como supone Borges, la inminencia de una revelación que no se produce.[20] Es el sentido que el artista ha descubierto en el fondo de las cosas pero que no logra apresar. Por eso, la búsqueda estética es personal, única y no refiere un solo significado sino todos a un tiempo. Y los dice en el no decir, los sostiene sin presentarlos, pero otorgándolos como presencia intangible, silenciosa. Y las interpretaciones del receptor son infinitas como también lo es ese sentido inmaterializable. El sentido late atrás del velo que el lenguaje no consigue rasgar. El silencio habla del latido, de lo otro del lenguaje. Habla, en todo caso, de lo otro del sujeto; pues éste, en su condición de ente finito, descubre en él y más allá de él un sentido infinito (indecible). La Palabra no está perdida ni gastada, es en y por el silencio "la Palabra sin palabra, la Palabra dentro del mundo y para el mundo".[21]

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Borges

Borges, Jorge Luis, *El libro de arena*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
El Aleph, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
Obras completas, Buenos Aires, Emecé, 1974.

Bibliografía acerca de Borges

Massuh, Gabriela, *Borges: Una estética del silencio*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1980.
Rest, Jaime, *El laberinto del Universo. Borges y el pensamiento nominalista*, Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto, 1976.
Sucre, Guillermo, *Borges el poeta*, Caracas, Monte Ávila, 1967.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Steiner, George, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, traducción de M. Ultorio, Barcelona, Gedisa, 1982.
Presencias reales, traducción de J. G. López Guix, Barcelona, Destino, 1991.
Sontag, Susan, *Estilos radicales*, traducción de E. Goligorsky, Buenos Aires, Taurus, 1997.

Levinas, Emmanuel, *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro,* traducción de J. L. Pardo Torío, Valencia, Pre-textos, 1993.

Notas

1 Jorge Luis Borges, El libro de arena, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

2 Jorge Luis Borges, El Aleph, Madrid, Alianza Editorial, 1997.

3 Gabriela Massuh, Borges: Una estética del silencio, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1980.

4 *Ibid*., p. 221.

5 George Steiner, en *Presencias reales* (traducción de J. G. López Guix, Barcelona, Destino, 1992), sostiene que hay una presuposición de presencia en el acto artístico y en su recepción. Concibe la existencia de la irreductible autonomía de la presencia, la otredad. La tarea de lo estético es activar, en presencia iluminada, *el* continuum *entre la temporalidad y eternidad, entre materia y espítitu, entre el hombre y El Otro*. Desde esta concepción, el arte es una apertura a lo religioso y lo metafísico. En lo que decimos hay una presencia real, divina. Mi interpretación versa acerca del sentido anunciado por una presencia ajena al yo, al *cogito*; pero no identifico la otredad con la presencia efectiva de la sustancia divina. Me inclino a pensar que todo aquello que me trasciende y, al mismo tiempo, me contiene es una presencia real en tanto se manifiesta a mi conciencia en una aparición que la excede. Este *exceso* o resto de algo indecible es lo que no puede parcializarse materialmente; pero es, paradójicamente, el sustento vital del arte.

6 Emmanuel Levinas, Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro, traducción de J. L. Pardo, Valencia, Pre-textos, 1993, p. 75.

7 Jorge Luis Borges, “El espejo y la máscara”, en El libro de arena, op. cit., p. 59.

8 *Ibid.*, p. 60.

9 *Ibid.*

10 Jorge Luis Borges, “Undr”, en El libro de arena, op. cit., p. 66.

11 Ibid.

12 Ibid., p. 68.

13 Jorge Luis Borges, “La escritura del dios”, en El Aleph, op. cit., pp. 137 y 138.

14 Ibid., pp. 139 y 140.

15 Susan Sontag, “La estética del silencio”, en Estilos radicales, traducción de E. Goligorsky, Buenos Aires, Taurus, 1985, p. 31.

16 Jorge Luis Borges, “La escritura del dios”, en El Aleph, op. cit., p. 139.

17 Susan Sontag, “La estética del silencio”, op. cit., p. 33.

18 Emmanuel Levinas, Entre nosotros..., op. cit., p. 74.

19 Ibid., p. 75.

20 Jorge Luis Borges, Obras completas, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 635: “La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación que no se produce es, quizá, el hecho estético”.

21 T. S. Eliot, “Miércoles de ceniza”, en Poesía reunida 1909/1962, traducción de J. M. Valverde, Madrid, Alianza Editorial, 1978, p. 114.

NOTAS

NOTAS

CUADERNO

433.01

Cuadernos.ijh@gmail.com
info@mairea-libros.com

